

**Kristallisationen von Nördlichkeit**  
**in der russischen Literatur am Ende des 19. und zu**  
**Beginn des 20. Jahrhunderts**

**Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades**

der Philosophischen Fakultät  
der Christian-Albrechts-Universität  
zu Kiel

vorgelegt von

Katja Wiebe

**Kiel 2008**

Erstgutachterin: Prof. Dr. Annelore Engel  
Zweitgutachter: Prof. Dr. Michael Düring

Tag der mündlichen Prüfung: 21.01.2009

Durch den zweiten Prodekan, Prof. Dr. Rainer Zaiser zum Druck genehmigt am:  
13.07.2009

## Danksagung

Mein Dank gilt Frau Prof. Dr. Annelore Engel für die engagierte Begleitung und Betreuung der Arbeit – für angezogene und gelockerte Zügel während der unterschiedlichen Arbeitsphasen, für Zuspruch und Zweifel, zahllose Korrekturvorschläge und Alternativbaupläne sowie die aufmunternden und motivierenden Emails, die sich unverhofft und zwischendurch immer wieder im Postfach fanden.

Ich danke weiterhin meinem Zweitgutachter Herrn Prof. Dr. Michael Düring für die Lektüre der Arbeit sowie der Deutschen Forschungsgemeinschaft für die Förderung im Rahmen des Graduiertenkollegs *Imaginatio borealis*. In diesem Zusammenhang gilt mein Dank auch den Professoren, Kommilitonen sowie der Sekretärin des Kollegs, die inhaltlich, aber auch organisatorisch und administrativ immer wieder Hilfestellung geleistet haben.

Hervorzuheben sind natürlich auch meine Korrekturleserinnen, die sich tapfer durch das Textgewirr gekämpft haben. Bei Anitschka, Ines und Tinka möchte ich mich darüber hinaus für die zwei Jahre im und um den *dungeon* bedanken – für zu lange Kaffeepausen, Wettkämpfe um das früheste Erscheinen im Büro oder das spätesteste Verlassen des Schreibtisches und den Ideenreichtum, den Schreiballtag zu beleben.

Zu guter Letzt gilt mein besonderer Dank meiner Familie, die mir nicht nur den Rücken freigehalten, sondern ihn immer wieder gestärkt hat. Danke für die zahllosen Mittagspausen, Tennispartien, Kleinausflüge und alle weiteren Ausgleichsaktivitäten. Euch ist diese Arbeit gewidmet.

# Inhalt

## I. EINLEITUNG ..... 1

1. *Severnoe Nastroenie*: ‚Nördliche Stimmung‘ in der russischen Moderne ..... 1
2. Sukzessive Kristallisation: Wurzeln einer russischen *imaginatio borealis* ..... 5
3. Annäherung an den Begriff der ‚Nördlichkeit‘ ..... 11
  - 3.1 Forschungsüberblick ..... 16
4. Bemerkungen zu methodischen Hilfsmitteln und Bezugsgrößen ..... 20
5. Kristallisationen von Nördlichkeit – Vor dem Hauptteil ..... 24

## II. SYMBOLISMUS ..... 26

### 1. DER NORDEN IM ZEICHEN SYMBOLISTISCHER LUNARÄSTHETIK ..... 26

- 1.1) *Pod severnym nebom*: Konstantin Bal'mont und der frühe Symbolismus ..... 26
    - 1.1.1. *Iz-pod severnogo neba* (1895): Abschied von der Romantik ..... 27
    - 1.1.2. *Mečta* (1894): Aufbruch in die Moderne ..... 33
    - 1.1.3. *Na dal'nem poljuse* (1895): Expedition zum modernen Norden ..... 39
    - 1.1.4. Sonne in Mitternacht – Die Entwicklung zu *Budem kak solnce* (1903) ..... 46
  - 1.2) *Per aspera ad astra*: Der junge mythopoetische Symbolismus ..... 48
    - 1.2.1 ‚Norden‘ als Symbol der Jahrhundertwende: Andrej Belyjs *Severnaja Simfonija* (1900) ..... 50
      - 1.2.1.1. Einführung und Inhalt ..... 50
      - 1.2.1.2. Das nordische Wortfeld und sein Zusammenspiel mit Ost, West, Süd ..... 54
      - 1.2.1.3. Die literarisch-musikalische Struktur und ‚das Nordische‘ der Symphonie ..... 63
      - 1.2.1.4. Eine nordische Symphonie als jungsymbolistisches Manifest und Bild der Zeit ..... 65
    - 1.2.2. ‚Norden‘ im Individualmythos: Aleksandr Bloks *V polnoč' gluchuju roždennaja* (1900) ..... 74
      - 1.2.2.1. Der Norden als mythopoetische Werksschnittstelle ..... 76
  - 1.3) *V carstve polunoščnogo solnca*: Symbolistische Prosa ..... 85
    - 1.3.1. Der nordische ‚Vexierspiegel‘: Aleksej Remizovs *V plenu* (1896-1903) 861.3.1.1. Einleitung ..... 87
      - 1.3.1.2. Die „Blumen des Nordens“: Lebendig-Totsein ..... 89
      - 1.3.1.3. Die Zeichen des Vexierbildes ‚Norden‘ ..... 92
        - 1.3.1.3.1. *Ein Leichentuch aus blutigem Schnee und der Totentanz der Blumenkinder* ..... 92
        - 1.3.1.3.2. *Nordische Nächte als Zeichen der erzählerischen Seelendiskurses* ..... 95
      - 1.3.1.4. Der Norden und die Verbannung – Bewältigung der doppelten Gefangenschaft ..... 100
2. DER NORDEN IM ZEICHEN SYMBOLISTISCHER SOLARÄSTHETIK ..... 103
  - 2.1) *Ja poljubil sever, granit, moch, sosny*: Der Norden im panästhetischen Symbolismus ..... 103
    - 2.1.1. Valerij Brjusovs Skandinavische Zyklen: Paradiese im Norden ..... 105
      - 2.1.1.1. *Na Sajme* (1905): Finnischer ‚Garten Eden‘ ..... 106
      - 2.1.1.2. *Na granitach* (1906): Schwedische Symbiose ..... 115
      - 2.1.1.3. *Na granitach* und *Na Sajme*: Der mental geteilte Norden ..... 123

## III. IMPRESSIONISTISCHES INTERMEZZO ..... 127

### 1. DIE MARGINALIE NORDEN ALS TEXTZENTRUM BEI ELENA GURO, 1909-1913 ..... 127

- 1.1) Die Perspektive des Dichters auf den Norden ..... 130
- 1.2) Die Perspektive der „Blinden“ auf den Norden ..... 136
- 1.3) Die südliche Perspektive auf den Norden ..... 141

<b>IV. AKMEISMUS.....</b>	<b>148</b>
1. <i>V STOLICE SEVERNOJ... NA SKIFSKOM PRAZDNIKE...</i> : ERINNERUNGsort NORDEN .....	148
1.1) Carskoe Selo-Petersburg und <i>Inaja-Indija</i> : Der Gang in den Norden .....	151
1.1.1. Nikolaj Gumilevs <i>Severnyj radža</i> (1908): Vision für den Norden.....	151
1.1.2. Osip Mandel'stams <i>Admiraltejsvo</i> (1913): Nordische Textarchitektur .....	162
1.1.3. Anna Achmatovas <i>Uedinenie</i> (1914): Biographistische „Einnordung“ .....	169
1.2) <i>Skifskij</i> -Leningrad: Transformationen des Nordens.....	177
1.2.1. Osip Mandel'stams <i>Kassandre</i> (1917): Hyperboreische Zuflucht des Nordens .....	178
1.2.2. Nikolaj Gumilevs <i>Abissinija</i> (1918): Im Museum des Nordens .....	186
1.2.3. Anna Achmatovas <i>Severnye èlegii</i> (1921-1964): Der Norden hinter Leningrad .....	192
<b>V. FUTURISMUS .....</b>	<b>202</b>
1. <i>SEBJA, SVOJU LJUBOV' I SEVER!</i> : DER NORDEN ALS ÄSTHETISCHES AUSLAUFMODELL .....	202
1.1) <i>Sever</i> als Attitüde: Igor' Severjanins ego-futuristische Formungen des Nordens ..	205
1.1.1. <i>Ėstljandskaja poëza</i> (1914): Inszenierte Seelenlandschaft .....	205
1.1.2. <i>S utesov Ėstii (Ritornel')</i> (1920): Immigration in die imaginierte Heimat Norden .....	210
1.2.3. <i>Tjaga na jug</i> (1929): Das Ende des <i>Sever-janin</i> .....	216
<b>VI. SCHLUSS.....</b>	<b>219</b>
<b>VII. LITERATURVERZEICHNIS .....</b>	<b>226</b>

# I. EINLEITUNG

## 1. *Severnoe Nastroenie*: ‚Nördliche Stimmung‘ in der russischen Moderne

V každoj šiške, v razgibach ee sognutych češuek  
kristalizovannaja burja. Upornyj veter – kristally  
severnogo nastroenija. Oni byli sobrany v šapku i prineseny  
domoj...“<sup>1</sup> (Elena Guro, *Na peske*, 1909-1913)

Nicht allein die russische Schriftstellerin und Malerin Elena Guro unterliegt einem *severnoe nastroenie*/ einer nördlichen Stimmung, die sie in ihrem literarischen und bildnerischen Werk, immer wieder beschreibt und darstellt. Vielmehr wird das künstlerische Russland um 1900 – wie das gesamte Europa – von einem ‚Neoborealismus‘ erfasst, der in der Reanimation nordischer Bilder aus der Romantik sowie einer intensiven Rezeption zeitgenössischer skandinavischer Kunst und vor allem Literatur wurzelt. In Russland findet die neuerliche Popularität des Nordens aber auch in der lebensweltlichen Er-Fahrbarkeit des Großfürstentums Finnlands und insbesondere der Karelischen Landenge vor den Toren der Hauptstadt Petersburg eine Grundlage: Auch Elena Guro verlagert die Idylle einer nordischen Heimstatt an die finnische Ostseeküste und addiert Nördlichkeit zu ihrem künstlerischen Kosmos. Guros Werk ist auch das Ergebnis der sich in Russland rasant entwickelnden *dacha industry*<sup>2</sup>, die Karelien als Rückzugsgebiet für die russischen Intellektuellen und Künstler attraktiv macht: Die hauptstadtnahen Badeorte auf der Landenge werden als Sommerfrische und auch als permanenter Wohnort von der Petersburger Intelligencija genutzt.<sup>3</sup> Die „Mittwochstreffen“ in den *Penaty*, dem Maleratelier von Il’ja Repin in Kuokkala (heute: Repino), das russische Theater in Terijoki (heute: Zelenogorsk) sowie die in der Nähe befindlichen Wohnsitze der Schriftsteller Maksim Gor’kij, Leonid Andreev, Elena Guro und des Literaturkritikers Kornej Čukovskij zogen zahlreiche Gäste an,<sup>4</sup> wie Osip Mandel’stam in

<sup>1</sup> Guro, E.: *Nebesnye verbljužata*. Izbrannoe. SPb. 2002. S. 71. / „...In jedem Zapfen, in den Biegungen seiner gebogenen Schuppen der kristallisierte Sturm. Hartnäckiger Wind – die Kristalle der nordischen Gestimmtheit. Sie wurden in einer Mütze gesammelt und nach Hause getragen ...“ (Elena Guro, *Auf dem Sand*, 1909-1913).

<sup>2</sup> Begriff sowie umfassender Abriss zum Phänomen der Dača von Stephen Lovell: *Summerfolk. A History of the Russian Dacha 1710-2000*. Ithaca/ London 2003.

<sup>3</sup> Vgl. zu den Sommerhaussiedlungen und kulturellen Kontakten auf der Karelischen Landenge Bodin, P.-A.: „Karelska näset som möteplats för nordiskt och ryskt“, in: Nilsson, N. Å./ Carlsson, S. (eds.): *Sverige och Petersburg. Vitterhetsakademiens symposium 27-28 april 1987*. Kungl. Vitterhets, Historie och Antikvitetsakademiens Konferenser 20. Stockholm 1989. S. 25-40; Hämäläinen, V.: „Die russische Sommerhausbesiedlung auf der Karelischen Landenge am Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts“, in: *Jahrbücher für die Geschichte Osteuropas* 34, 1986. S. 518-538 sowie Sihvo, H.: „Summer House Settlements on the Karelian Isthmus as Described in Literature“ in: *Studia Slavica Finlandensia*. Tomus XVI/ 2. Helsinki 1999. S. 236-248.

<sup>4</sup> Majakovskij's autobiographisches *Ja sam/ Ich selbst* (1922, 1928) illustriert die Atmosphäre auf der Landenge, die die gesamte Künstlergesellschaft aus der Stadt herauszusaugen scheint: „MAJ [1915]: Vyigral 65 rublej. Uechal v Finljandiju. Kuokkala./ KUOKKALA: Semiznakomaja sistema (semipol’naja). Ustanovil sem’ obedajuščich znakomstv. V voskresen’e ‘em’ Čukovskogo, ponedel’nik – Evreinova i.t.d. V četverg bylo chuže – em repinskie travki. Dlja futurista rostom v sažen – éto ne delo./ Večera šatajus’ pljažem. Pišu ‘Oblako’...“

seiner Prosaskizze *Finljandija/ Finnland* (1922) rückblickend feststellen kann: „*Finljandiej dyšal dorevoljucionnyj Peterburg, ot Vladimira Solov'eva do Bloka...*“<sup>5</sup>/ „*Das vorrevolutionäre Petersburg von Wladimir Solowjow bis Alexander Blok, war von der Luft Finnlands durchdrungen...*“<sup>6</sup> Es entwickelte sich eine Atmosphäre der Kreativität, die zahlreiche literarische Verarbeitungen der finnischen Natur mit Wasserfall, Wald- und Seenlandschaft sowie der Ostseeküste erzeugte.<sup>7</sup>

Außer auf die finnische Natur fällt der Blick auch auf Estland (Fedor Sologub, Igor' Severjanin), den russischen Norden (Nikolaj Kljuev, Aleksej Remizov, Evgenij Zamjatin), der im Gebiet zwischen Petrozavodsk, Vologda und Archangel'sk verortet wird, oder nach Sibirien (Velimir Chlebnikov). Darüber hinaus bildet das literarisierte Skandinavien (Bal'mont, Brjusov, Aleksandr Blok, Andrej Belyj, Igor' Severjanin, Ivan Bunin) ein prägnantes Bild- und Themenfeld moderner ‚Nördlichkeit‘ aus. Dabei beschränken sich Darstellungen des norwegischen *fjord og fjell*<sup>8</sup>, der schwedischen Schären und des Granits – wie die der finnischen, estnischen und nordrussischen Seen und Wälder – weitgehend auf die gleichen stereotypen Landschaftscharakteristika.<sup>9</sup> Die Landschaftsbeschreibungen aktualisieren immer wieder eine naturale Urwüchsigkeit, die einen mythischen Anstrich hat und damit typisch für die Moderne ist.<sup>10</sup>

---

Poechal v Mustamjaki. M. Gor'kij. Čital emu časti 'Oblaka'...” Majakovskij, V.: Pol. Sobr. Soč. v 13-i tt. T.I: 1912-1917. M. 1955. S. 23./ “MAI: Fünfundsechzig Rubel gewonnen. Machte mich auf und davon nach Finnland. Kuokkala./ KUOKKALA: System der ‚Siebenbekannten‘ (entsprechend dem ‚Sieben-Felder‘-System). Setze sieben Bekanntschaften für Mittagsmähler fest. Am Sonntag ‚verspeise‘ ich Tschukowski, am Montag Jewreĭnow und so weiter. Donnerstag sieht die Sache schlimmer aus: nähre mich bei Repin von Kräutern. Für einen zwei Meter großen Futuristen nicht die richtige Kost. Abends schlendere ich am Strand umher. Schreibe die ‚Wolke‘...Fahrt nach Mustamäki. Maxim Gorki. Las ihm Teile der ‚Wolke‘ vor...”

Majakowski, W.: Werke. Prosa. Autobiographie, Reiseskizzen, Briefe. Bd. IV: I. Frankfurt a.M. 1980. S. 24.

<sup>5</sup> Mandel'stam, O.: Sobr. Soč. v 4-ch tt. T. II: Stichi i proza 1921-1929. M. 1993 [1993a]. S. 358.

<sup>6</sup> Mandelstam, O.: Das Rauschen der Zeit. Gesammelte ‚autobiographische‘ Prosa der 20er Jahre. Hrsg. und übers. von R. Dutli. Frankfurt a.M. 1994. S. 359.

<sup>7</sup> Die gesteigerte Kreativität beschreibt der Kubofuturist Aleksej Kručenych in seinen *Zametki ob iskusstve/ Bemerkungen über die Kunst*. Er hält sich 1912 zusammen mit Kazimir Malevič bei Michail Matjušin und dessen Frau Guro in Uusikirkko auf und schreibt ‚wie von selbst‘ das Libretto für die erste futuristische Oper *Pobeda nad solncem/ Sieg über die Sonne*: „Leto v Usikirkko. Vozduch gustoj, kak zoloto...Ja vse vremja brožu i glotaju – nezametno napisal ‚Pobeda nad solncem‘ (opera) vyjaveniju eja pomogali tolčki neobyčajnago golosa Maleviča i ‚nežno pevšaja skripka‘ dorogogo Matjušina.“ Guro, E./ Kručenych, A./ Chlebnikov, V.: Troe. SPb. 1913. S. 41./ „Sommer in Uusikirkko. Buschige Luft, wie Gold...Ich spaziere die ganze Zeit umher und schlinge in mich hinein, habe unbemerkt Sieg über die Sonne (Oper) geschrieben, bei deren Entstehung die Impulse durch Malevičs außergewöhnliche Stimme und die ‚zärtlich weinende Geige‘ Matjušins mithalfen.“ Auch wenn die Oper selbst – wie auch Majakovskijs Arbeiten – nicht unter dem Nimbus des Nordischen oder Finnischen stehen, fangen ihre Beobachtungen die Atmosphäre ein, die sich bei anderen Autoren, wie Guro, literarisch niederschlägt.

<sup>8</sup> Fjord und Fels (Berg).

<sup>9</sup> Dänemark fällt aus dem skandinavischen „Landschaftskontext“ heraus. Literarisch findet Hermann Bang (in Elena Guros *Šebet vesennich/ Frühlingsgezwitscher*) neben den vielen Allusionen zu H.C. Andersen und seinen Märchen Erwähnung.

<sup>10</sup> Insbesondere die russischen Symbolisten begreifen Mythen als Medien der Welterkenntnis, deren oberstes Prinzip das Spielerische und das Ästhetische ist, und nehmen sie als eine tiefer liegende Struktur der

Neben einer mythischen Landschaftsatmosphärik erlebt die traditionelle Mythologie eine Renaissance. Sie speist sich dabei nicht allein aus dem hier relevanten nördlich-germanischen Pantheon, sondern genauso aus (südlichen) antiken oder slavischen Mythen, die eklektizistisch in den Texten nebeneinander gestellt sind. Unter das nördliche Okular fallen neben eddischen Heldensagen und Gottheiten sowie dem Mythos um die nordische Lage St. Petersburgs auch Bilder aus dem finnischen *Kalevala*-Epos<sup>11</sup>. Das Epos wird in Russland nicht nur durch die Übersetzung von Bel'skij 1888 bekannt, auch die Hochkonjunktur der finnischen Kunst spielte eine Rolle. Für Aufsehen sorgten insbesondere die *Kalevala*-Illustrationen von Akseli Gallen-Kallela, gezeigt auf der *Finskaja vystavka/ Finnische Ausstellung* von 1898, die von Sergej Džigilevs Kunstbewegung und Zeitschrift *Mir iskusstva* organisiert wurde.<sup>12</sup> Aus dem zeitgenössischen Deutschland stammen Impulse von Richard Wagners *Ring des Nibelungen* seinem Konzept eines Gesamtkunstwerks, die auf Russland ausstrahlen und sich mit anderen mythischen Versatzstücken vereinen.<sup>13</sup>

Die europaweite Popularität der zeitgenössischen skandinavischen Literatur bildet neben dem landschaftlichen und dem mythischen Kontext einen möglichen dritten Reflektor für Nördlichkeit aus. Mit dem so genannten *Modernen Durchbruch* tritt die skandinavische Literatur aus ihrer bis dahin peripheren Rolle im europäischen Literaturenvergleich heraus und genießt auch außerhalb Skandinaviens den Ruhm einer innovativen, impulsgebenden Literatur.<sup>14</sup> Ihre Rezeption ist im Russland der Jahrhundertwende überaus intensiv und weitet sich auch auf skandinavische Autoren außerhalb des Modernen Durchbruchs aus: Bjørnstjerne Bjørnson, Henrik Ibsen, August Strindberg, Selma Lagerlöf, Knut Hamsun oder auch Herman Bang und H.C. Andersen sind unter den russischen Literaten beliebt und haben, wie Arbeiten zur skandinavisch-russischen Rezeptionsästhetik belegen, Spuren in der russischen Literatur hinterlassen.<sup>15</sup> In Bezug auf eine literarische Nördlichkeit bleiben diese Untersuchungen

---

Wirklichkeit wahr, die sie in der Dichtung sichtbar machen wollen. Vgl. Paperno, I.: „The Meaning of Art: Symbolist Theories“, in: Dies./ Grossman, J.D. (eds.): *Creating Life. The Aesthetic Utopia of Russian Modernism*. Stanford 1994. S. 13-23. Hier: S. 14 und 22 sowie Thompson, E.: *Symbolism*, in: Terras, V. (ed.): *Handbook of Russian Literature*. New Haven et al. 1985. S. 460-464.

<sup>11</sup> Das *Kalevala*-Epos ist fast eine „nachromantische“ – zeitlich bezogen auf die russische Romantik – Kompilation einzelner Karelischer Volksmythen durch Elias Lönnrot (1835, endgültige Fassung 1849). Im *Kalevala* wird das „Urgebiet“ bzw. die Wiege des finnischen Volkes nach Karelien verlagert. Vgl. hierzu Büttner, R.: „Karelia and the Epic of Kalevala: A Mythical Finnish Landscape“, in: Dies./ Peltz, J. (eds.): *Mythical Landscapes Then and Now*. Yerevan 2006. S.114-122.

<sup>12</sup> Vgl. zur Ausstellung Sojini, E.G.: *Russko-finskije literaturnye svjazi načala XX veka*. Petrozavodsk 1998. S. 116f.

<sup>13</sup> Vgl. zur Wagner-Rezeption in Russland (in erster Linie im Bereich des Musikalischen, aber auch literarisch) Bartlett, R.: *Wagner and Russia*. Cambridge 1995.

<sup>14</sup> Vgl. Nikolajeva, M.: *När Sverige erövrade Ryssland. En studie i kulturernas samspel*. Stockholm/ Stehag 1996. S. 13.

<sup>15</sup> Bereits 1958 erscheint Nils Å. Nilssons *Ibsen in Russland*, welches neben einer Statistik über die Aufführungen von Ibsen-Stücken in Russland und deren Rezeption auch vereinzelt die Einflüsse des späten,



jedoch vage: Es gibt nur selten den direkten Konnex von *Sever/ Norden* und einem Motiv, Zitat oder textlichen Rekurs auf das entsprechende Vorbildwerk oder den –autor. Die einzigen expliziten Verbindungen mit dem Begriff ‚Nördlichkeit‘ bleiben Allusionen zu *Peer Gynt* und seinem Ritt über die norwegischen Berge (Nikolaj Gumilev) und Verweise auf Andersens Märchensujets, insbesondere die Schneekönigin (Aleksandr Blok, Elena Guro). Dennoch schärft der Fokus auf die skandinavische Kultur den Blick für diese Region und ebnet auch dem nördlichen Landschaftssubstrat – und hier kehrt die Reflexion zur ruralen Dimension des Nordens zurück – den Weg in den Text.

Im Gegensatz zu den in der Forschung nicht selten als ‚exklusiv‘ herausgestellten, ‚naheliegenden‘ nordeuropäischen Impulsen<sup>16</sup> nimmt die vorliegende Arbeit vielmehr auch das symbolistische Frankreich und Charles Baudelaire als initiatorische Einflussquelle an. Diese wirkt direkt auf die russische Literatur und insbesondere die russischen Symbolisten, mit denen sich die russische Moderne konstituiert. Baudelaires Konzept einer *terre polaire*<sup>17</sup> als das moderne Hässlich-Schöne setzt sich in Russland fort. Es äußert sich in einer allegorischen borealen Landschaft, deren romantische (bei Bernhard Teuber ‚traditionelle‘) ‚Verfemtheit‘ – Ödnis und Schroffheit – zum ästhetischen Signum der Moderne mutiert.<sup>18</sup> Insbesondere hier knüpfen die in der russischen Moderne dominierenden lyrischen Genres ihr *severnoe nastroenie* an.<sup>19</sup> Der literarisierte ‚Orbit Norden‘ aus topographisch rückkoppelbaren Vorstellungen und mythischen Überformungen entwickelt sich zu einer ästhetischen

---

symbolistischen Ibsens auf die russischen Symbolisten und auch auf Anton Čechov als Dramatiker zeigt. Vgl. Nilsson, N.Å.: Ibsen in Russland. Stockholm 1958. In den Jahren 1967 und 1969 erscheinen Martin Nags *Ibsen i russisk åndsliv* und *Hamsun i russisk*, die Ibsens resp. Hamsuns ideologischen und philosophischen Einfluss auf die Symbolisten, vor allem Blok und Bal'mont, sowie den Philosophen und Literaten Vladimir Solov'ev nachzuweisen versuchen. Vgl. Nag, M.: Ibsen i russisk åndsliv. Oslo 1967; Nag, M.: Hamsun i russisk åndsliv. Oslo 1969. In den 1980er Jahren erscheint (posthum) Dmitrij Šarypkins Überblick über die Rezeption skandinavischer Literatur in Russland, der mit Ibsen und Strindberg endet. Vgl. Šarypkin, D.: Skandinavskaja literatura v Rossii. L. 1980. Einen detaillierten Überblick über die Rezeption – in erster Linie – schwedischer Literatur im Russland der Moderne sowie das interdependente kulturelle Zusammenspiel zwischen Schweden und dem Zarenreich liefert Nikolajeva, 1996.

<sup>16</sup> Diese Annahme resultiert aus dem Kurzschluss Skandinaviens mit dem Begriff des Nordens (siehe hierzu auch den Forschungsüberblick im Abschnitt zur *Nördlichkeit*). Vgl. Nikolajeva, 1996. Auch Nilsson geht in seinem bedeutsamen Beitrag *Russia and the Myth of the North: The Modernist Response* ausschließlich von einer skandinavischen Provenienz der russischen Norden-Mode aus. Vgl. Nilsson, N. Å.: „Russia and the Myth of the North: The Modernist Response“, in: Russian Literature XXI, 1987. S. 125-140; ebenso Sojni, 1998.

<sup>17</sup> Aus Baudelaires *De Profundis Clamavi* (*Fleurs du Mal*, 1857).

<sup>18</sup> Teuber, B.: „*Imaginatio borealis* in einer Topographie der Kultur“, in: Engel-Braunschmidt, A. u.a. (Hrsg.): *Ultima Thule. Bilder des Nordens von der Antike bis zur Gegenwart*. Frankfurt a.M. u.a. 2001. S. 173-201. Hier: S. 198f.

<sup>19</sup> Der Nördlichkeitsdiskurs schlägt sich in Russland in allen drei Gattungen nieder: In der Prosa mit Aleksej Remizovs *V plenu/ In Gefangenschaft* (1896-1903), Aleksandr Kuprins *Nemnožko Finljandii* (1907-1913) oder bei Evgenij Zamjatin mit seinen nordrussischen Erzählungen *Afrika* (1916), *Sever/ Der Norden* (1918) und *Ela/ Die Jolle* (1928). Neben den tiefen stilistischen Einflüssen von Ibsen und Strindberg auf die gesamte Dramatik ihrer Zeit, greift Leonid Andreevs allegorisches ‚drame statique‘ *Žizn' čeloveka/ Das Leben des Menschen* (1906) auf besagte norwegische Landschaftsheroik zurück.

*imaginatio* weiter, die die zumeist abstrakte Nord-Süd-Differenz als fundamentalen Aktionsradius erkennbar werden lässt. Die Konstitution, den Werdegang und die Ausprägungen dieser Evolution nachzuzeichnen, wird die Aufgabe der vorliegenden Arbeit sein.

In der Annahme eines basalen evolutionistischen Dreischritts der *imaginatio borealis* von einem Initiationspunkt des 18. und der romantischen Folgephase des frühen 19. Jahrhunderts bildet sich die Zeit der literarischen Moderne in Russland, die hier fokussiert wird, als dritte Entwicklungsstufe heraus. Sie erweist sich als reichhaltiges Sammel- und Kondensationsbecken - als *Kristallisation von Nördlichkeit* –, deren Popularität in symbolistischer, akmeistischer und futuristischer Literatur zwischen 1890 und 1917 sinnfällig wird und eine Untersuchung rechtfertigt.

Die moderne Kristallisation der *imaginatio borealis* hat die einzelnen Facetten eines (kultur)historisch gewachsenen Variablenkomplexes verdichtet. Diese werden nun in einem *close reading* der Text-Kristalle aus ihrer Verdichtung gelöst, um einen Zugriff auf ihre Bildkonstituenten sowie den funktionalen Bedeutungshorizont zu erhalten und um sie auf ihre Herkunft sowie ihren Status im Geflecht der Himmelsrichtungen zu prüfen.

Für diese analytische Aufgabe werden im Folgenden die Rahmenbedingungen abgesteckt. Zunächst wird der (kultur)historische Nährboden für die Popularität des Nordens in der russischen Moderne nachgezeichnet. Es folgen eine theoretische Annäherung an den Begriff der ‚Nördlichkeit‘ sowie ein Forschungsüberblick über die bisher entstandenen Arbeiten zu diesem Begriff und seiner Literarisierung im russischen Kontext. Als methodische Hilfsmittel folgen Bemerkungen zur Raumsemantik, die der spatialen Basis des Nordens geschuldet sind und die Analyse der textnahen Lektüre unterstützen.

## **2. Sukzessive Kristallisation: Wurzeln einer russischen *imaginatio borealis***

Die Moderne darf als Kristallisationspunkt eines jahrhundertlangen Entwicklungsprozesses zwischen dem Norden und dem Süden als imaginativen kulturellen Räumen gelten: Die Romantik markiert dabei die signifikante nordische Vorgängerepoche zu der Zeit um 1900. Sie wiederum hat, wie die niederländischen Forscher der Neoformalistischen Schule von Groningen Joost van Baak und Otto Boele nachweisen, ihr Fundament in den historischen (weniger den literarischen) Entwicklungen des 18. Jahrhunderts.<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> Vgl. van Baak, J.: "Visions of the North: Remarks on Russian Literary World-Pictures", in: Ders. u.a. (eds.): *Studies in Slavic Literature and Poetics*. Vol. XIII. Amsterdam 1988. S.19-43. Hier: S. 23f.; Van Baak, J.: "'Northern Cultures': What Could This Mean? About the North as Cultural Concept", in: *Tijdschrift voor*

Sowohl das Konstrukt eines Nord-Süd-Gegensatzes als auch das vom widerstreitenden Osten und Westen konstituieren dort erstmals ein größeres Ordnungsgeflecht politischer und kultureller Zugehörigkeiten, kraft dessen das Verhältnis von Russland und Europa bestimmbar werden soll.<sup>21</sup> Beide Konzeptionen sind Resultate der Epoche Peters des Großen (1672-1725), in der die Himmelsrichtungen bewusst als nationale Identifikationsgrößen utilitarisiert werden. Mit den allumfassenden Umstrukturierungsprozessen, die Peter im russischen Staats- und Gesellschaftswesen durchführen ließ, sollte auch die Frage nach einer europäischen Zugehörigkeit Russlands entschieden werden. In Peters direkter Nachfolge (1730er Jahre) wurde der Ural als Grenze zwischen Europa und Asien festgelegt, der sämtliche politisch relevanten Gebiete und Städte Russlands als westlich-, „europäisch“ markierte.<sup>22</sup> Darüber hinaus wurzelte der damals angelegte Diskurs in der Vorstellung, mit der Gründung St. Petersburgs (1703) und der Verlagerung der russischen Hauptstadt von Moskau an die Neva (1712) die gesellschaftliche und kulturelle ‚Öffnung nach Europa‘ geographisch indizieren zu können.<sup>23</sup>

Auf der Grundsteinlegung Petersburgs fußt darüber hinaus auch die diskursive Denkachse einer Nord-Süd-Differenz: Das Europa am Ende des 17. und zu Beginn des 18. Jahrhunderts erkennt im modernisierten Petrinischen Russland die Chance einer wissenschaftlichen, kulturellen und zivilisatorischen Erneuerung eines Großteils Europas. So bezieht sich Leibniz in einem Brief von 1708 auf Peters *Plan heroique*,

sein ausgedehntes Reich zu zivilisieren und Wissenschaften, Künste und gute Sitten dort einzuführen...[Das Gelingen dieses Planes]...würde bedeuten, daß man mit einem Schlage einen großen Teil der Erdkugel und fast *den ganzen Nordosten unseres Kontinents* auf eine höhere Entwicklungsstufe heben würde.<sup>24</sup>

---

Skandinavistik, Jg. 16, Nr.2, 1995. S. 11-30. Hier: S. 20 und 23; Boele, O.: *The North in Russian Romantic Literature*. Groningen 1996.

<sup>21</sup> Auch wenn der russische Identitätsdiskurs erst im 18. Jahrhundert mit der Petrinischen Zeit einsetzt, so dienen retrospektiv auch frühere Stadien der russischen Geschichte zur Untermauerung der einen oder anderen Position. Vor allem das „Tatarenjoch“ (1241-1480) wurde als Beispiel für die östliche Prägung Russlands herangezogen. Vgl. Bassin, M.: *Asia*, in: Rzhevsky, N. (ed.): *The Cambridge Companion to Modern Russian Culture*. Cambridge 1998. S. 57-84. Hier: S. 61f. Auf der anderen Seite werden der griechisch-byzantinische und warägische Einfluss (vor 1241) auf Russland als Beweise westlicher Tradition in Russland präsentiert. Vgl. Hart, P.: *The West*, in: Rzhevsky, N. (ed.): *The Cambridge Companion to Modern Russian Culture*. Cambridge 1998. S. 85-102. Hier: S. 85. Noch 1993 begründet Dmitrij Lichačev seine These, „Dlja Rossii vseгда byla osnovnoj problema Severa i Juga, a ne Zapada i Vostoka.“ (Lichačev, D.: „O ruskoj intelligencii. Pis'mo k redakciju“, in: *Novij mir*, 2. 1993. S. 3-9. Hier: S. 6.)/ „Für Russland war immer das Problem des Nordens und Südens grundlegend und nicht das des Ostens und Westens.“, mit der byzantinisch-warägischem Wiege Russlands. Der russische „Sonderstatus“ sei darum nicht mit „Eurasien“, sondern mit „Skandobyzantinen“ zu umschreiben und in jedem Fall europäischer Prägung. Lichačev, 1993. S. 8.

<sup>22</sup> Vgl. Bassin, 1998. S. 69.

<sup>23</sup> „Die Europäisierung der russischen Literatur [z]wischen Barock und Klassizismus (1700-1790)“ findet, wie Reinhard Lauer im gleichnamigen Kapitel seiner Literaturgeschichte ausführt, in besagtem 18. Jahrhundert statt und nimmt seinen Ausgangspunkt in Petersburg. Vgl. Lauer, R.: *Geschichte der russischen Literatur. Von 1700 bis zu Gegenwart*. München 2000. S. 37-95.

<sup>24</sup> Leibniz, G.W.: „An Urbich vom 3.I.1708“ [nach: Guerrier, W.: *Leibniz in seinen Beziehungen zu Russland und Peter dem Großen*. 2. Teil. SPb./ Leipzig 1873. S. 75f.], in: Tschizewskij, D./ Groh, D. (Hrsg.): *Europa und*

Russland tritt wie aus dem Nichts („mit einem Schlage“) als aufstrebende, sich rasant entwickelnde Nation in den europäischen, frühaufklärerischen Blick, deren neuer progressiver Status sich im Laufe des 18. Jahrhunderts in der *severnaja stolica/ nördlichen Hauptstadt* St. Petersburg versinnbildlicht.<sup>25</sup> Im Vergleich zu der neuen Kapitale fehlt der alten *stolica* Moskau das Konnotat des Neuen und Fortschrittlichen, das Petersburg für sich beansprucht und das in der Folge sowohl von Europa als auch vom Zarenreich mit ‚Norden‘ verquickt wird.<sup>26</sup>

Dass auch die alte Hauptstadt Moskau und Russland selbstverständlich als Teile des Nordens galten,<sup>27</sup> zeigen Historiographie und historische Geographik Europas: Sie rechnen „Russland“ zu den Völkern und Nationen der „mitternächtigen“ (septentrionalen) Länder, die nördlich der zivilisierten Welt der Antike siedelten.<sup>28</sup> Ebenso belegt Sigismund Herbersteins historische Reisebeschreibung *Reise zu den Moskowitern* schon 1526 diesen nordischen Status.<sup>29</sup> Da jenes vorpetrinische „[ungeordnete] und [rückständige]“ Russland jedoch als isoliert galt („moskowitische Isolierung“) und Russland erst mit der Gründung Petersburgs den „Anschluß an die westeuropäische Zivilisation [findet]“, <sup>30</sup> rückt das Moskauer Reich indirekt unter das Diktum des Rückständigen und Östlichen.

---

Rußland. Texte zum Problem des westeuropäischen und russischen Selbstverständnis. Darmstadt 1959. S. 15. Meine Hervorhebung im Text.

<sup>25</sup> „Daß die rasch und nach modernem Plan wachsende Neugründung 1712 zur russischen Hauptstadt erklärt wurde, macht für alle Welt den kulturellen Umbruch deutlich, der Rußland erfasst hatte.“ Lauer, 2000. S. 40.

<sup>26</sup> Van Baak weist für das Ende des 18. Jahrhunderts eine Wahrnehmung von Norden als Westen mit der Semantisierung dieser Größen als Synonyme für Fortschritt und Aufklärung nach. Vgl. van Baak, 1995. S. 22. Vgl. auch bei Boele: „...first [e.g. in the 18<sup>th</sup> century] it [the North] signified Russia's European status.“ Boele, 1996. S. 31.

<sup>27</sup> Die Wahrnehmung Russlands als einem Land des Südens kommt weder in der europäischen noch russischen Perspektive dieser Zeit vor. In der Retrospektive warf zwar der endgültige Zugang Russlands zum Schwarzen Meer (1783-93) unter Katharina der Großen die Frage auf, warum Peter der Große mit seiner neuen Hauptstadt Petersburg (1703) nicht gleich dorthin, sondern in den unwirtlichen und geostrategisch irrelevanten Norden gegangen sei; eine Zuteilung Russlands „zum Süden“ stand jedoch niemals zur Debatte. Vgl. bei Herder den Passus über Peter den Großen in Herder, J.G.: Werke in zehn Bänden. Bd. 10: Adrastea (Auswahl). III. Stück. Frankfurt a.M. 2000. S. 410f. und „Über die schnelle Kunstbildung der Völker. Unterredungen auf einem Spaziergang“, in: Herder, 2000. S. 419ff.

<sup>28</sup> Vgl. Lemberg, H.: „Zur Entstehung des Osteuropabegriffs im 19. Jahrhundert. Vom ‚Norden‘ zum ‚Osten‘ Europas“, in: Jahrbücher für Geschichte Osteuropas 33, 1985. S. 48-91. Hier: S. 59; ebenso Kliemann, H.: Koordinaten des Nordens. Wissenschaftliche Konstruktionen einer europäischen Region 1770-1850. Berlin 2005. S. 101-104.

<sup>29</sup> Moskau sei von allen nordischen Städten, diejenige, die am weitesten im Osten Europas liege: „Die Stadt Moskau liegt von allen Städten des Nordens besonders weit östlich. Wir haben dies auf unserer Reise ganz deutlich gemerkt. Wir fuhren von Wien zuerst nach Krakau und zogen dann gut weitere hundert deutsche Meilen nach Norden, ehe wir uns nach Osten wandten, um nach Moskau zu gelangen. Die Stadt Moskau liegt zwar nicht in Asien, aber doch an der äußersten Grenze von Europa...“ von Herberstein, S.: Die Reise zu den Moskowitern, 1526. Hrsg. und eingel. von T. Seifert. München 1966. S. 167.

<sup>30</sup> Lauer, 2000. S. 41. Russlands erfolgreiche europäische Integration lässt sich auch daran bemessen, dass die europäische Geschichtsschreibung am Ende des 18. Jahrhunderts das zuvor in Europa unbekannte Russland nun als machtpolitische Größe unter die „Nordische Geschichte“ zusammen mit den skandinavischen Ländern subsummiert. Vgl. Schlözer, A.L.: Allgemeine Nordische Geschichte. Aus den neuesten und besten Nordischen

Während der Hochaufklärung vergewissert sich Russland mit einer intensiven Einbindung in die europäischen Machtstrukturen nicht nur seiner eigenen „Europäizität“.<sup>31</sup> Mit der Betonung der Nördlichkeit seiner neuen Hauptstadt hat es darüber hinaus eine gemeinsame Blickachse mit Europa gefunden: Das gesamteuropäische Phänomen einer „geistigen Entdeckung des Nordens“<sup>32</sup> in der Mitte des 18. Jahrhunderts wird für Russland zu einem „integrativen Glücksfall“, der es unter Katharina II. (1729-1796) auch kulturell zu einem Fixpunkt in Europa werden lässt. Die Akademie der Künste, das Nationaltheater, gegründet in den 1750er Jahren in Petersburg,<sup>33</sup> und die sich neu formierende Kaiserliche Russische Akademie (1783-1841) florieren unter Katharina, die sich selbst im Moskauer (!) Herrscherfestzug (1/1763), als triumphierende Minerva und damit als Göttin der Wissenschaft, Künste und Gesetzgebung „allegorisieren“ lässt.<sup>34</sup> Voltaire, mit der Zarin im brieflichen Austausch stehend, prophezeit anlässlich der Thronbesteigung Katharinas, der Stern der Aufklärung, auf den ganz Europa schauen muss, scheine nun aus dem Norden.<sup>35</sup> Wie Joost van Baak feststellt, bereitet diese ‚lichte‘, aufgeklärte Konnotation, die bereits 1743 in Lomonosovs Ode über das Nordlicht (*Večernee razmyšlenie O Božiem veličestve pri slučae velikogo severnogo sijanija/ Abendlicher Gedanke über Gottes Größe beim Erscheinen des großen Nordlichtes*) initiiert

---

Schriftstellern und nach eigenen Untersuchungen beschrieben, und als eine geographische und historische Einleitung zur richtigen Kenntnis aller Skandinavischen, Finnischen, Slavischen, Lettischen und Sibirischen Völker, besonders in alten und mittleren Zeiten. Halle 1771. Vgl. zu Schlözers Vorstellungen des Nordens: Kliemann, H.: „Ett mångfaldigt begrepp. August Ludwig Schlözers konstruktion av Norden“, in: *Historisk Tidskrift för Finland* 3, 2002. S. 315-336.

<sup>31</sup> Vgl. Franz, N.: Norden, in: Ders.: (Hrsg.): *Lexikon der russischen Kultur*. Darmstadt 2002. S. 322.

<sup>32</sup> Fülberth, A./ Ferretti, V./ Meier, A.: „Zu diesem Band“, in: Dies. (Hrsg.): *Nördlichkeit – Romantik – Erhabenheit: Apperzeptionen der Nord/Süd-Differenz (1750-2000)*. Frankfurt a.M. u.a. 2007. S. 7-13. Hier: S. 7. Diese „geistige Entdeckung des Nordens“ fällt dabei zusammen mit der „Annahme der Existenz einer >Sattelzeit< im Sinne Kosellecks, in welcher überdurchschnittlich viele Begriffe eine grundlegende semantische Verschiebung durchliefen – und in deren Gefolge sich so auch für die Lokalisierungen unter Angabe von Himmelsrichtungen überhaupt erst der Übergang hin zur strikten Anlehnung an ein fest gefügtes geographisches Koordinatensystem vollzog, wie man sie seit dem 19. Jahrhundert gewohnt ist.“ Vgl. ebenda sowie Soerensen, Ø./ Stråth, B.: „Introduction: The Cultural Construction of Norden“, in: Dies. (eds.): *The Cultural Construction of Norden*. Oslo 1997. S. 1-24. Hier: S. 2f.

<sup>33</sup> Vgl. Volkov, S.: *Istorija kul'tury goroda Sankt-Peterburga s osnovanija do našich dnei*. M. 2001. S. 467.

<sup>34</sup> Von 1789 bis 1790 entsteht darüber hinaus Fedor Šubins Marmorstatue Katharinas, die die Zarin als Minerva wiedergibt. Der Nimbus einer „Minerva des Nordens“, der ursprünglich auf Christina von Schweden (1626-1689) appliziert worden war, erlangt mit Katharina noch einmal Bedeutung. Vgl. auch das Katharina gewidmete Gedicht *L'abeille est utile sans doute...* von Voltaire, das er ihr in einem Brief (30.9.1765) schickt und sie dort Minerva nennt (wie mehrfach in ihrem Briefwechsel). Vgl. Katharina die Große/ Voltaire: *Monsieur – Madame*. Der Briefwechsel zwischen der Zarin und dem Philosophen. Übers., hrsg. und mit einer Einf. von H. Schumann. Zürich 1991. S. 37ff.

<sup>35</sup> Vgl. Voltaires Briefe, wie den vom 21. Juni 1766: „Madame, jetzt müssen sich alle Augen zum Stern des Nordens kehren“, Katharina/ Voltaire, 1991. S. 43. Weiterhin am 22. Dezember 1766: „Madame, Eure Kaiserliche Majestät mögen mir verzeihen. Nein, Sie sind kein Nordlicht, Sie sind ganz gewiß der strahlendste Stern des Nordens.“, Katharina/ Voltaire, 1991. S. 47. Und noch einmal am 27. Februar 1767: „Es wird eine Zeit geben, ich sage es immer wieder, da alles Licht vom Norden kommt. Eure Majestät mögen widersprechen, ich mache Sie zum Stern, und Sie werden ein Stern bleiben.“, Katharina/ Voltaire, 1991. S. 50.

wurde, den Boden für das aufkeimende ideologische und symbolische Potential des Nordens.<sup>36</sup>

Zu Beginn des 19. Jahrhundert wird der Norden zum nationalen Charakteristikum Russlands, d.h. Russland versteht sich nicht als eine nordische Nation unter vielen, sondern nimmt sich als *die* nordische Nation wahr. Vor allem führt die Auseinandersetzung zwischen dem Frankreich Napoleons und dem Russland Alexanders I. zu einer Reevaluierung der russischen Nördlichkeit (und französischer Südlichkeit) im Rahmen des europäischen *nationbuilding*: Im Unterschied zum großterritorial differenzierenden Muster (Nord-Süd) des 18. Jahrhunderts (vgl. Leibniz) findet nun eine „nationale“ Individualisierung und Aneignung des Nordens statt: Beispielsweise wird der Winter als „typisch“ nordische Jahreszeit zur russischen Jahreszeit *par excellence* erhoben.<sup>37</sup> Im Einklang mit Montesquieus populärer Klimatheorie *De l'Esprit des Lois* (1748), nach der die Formen des menschlichen Lebens in Abhängigkeit von natürlichen, geographischen und vor allem klimatischen Faktoren geprägt werden, formiert sich der russische Winter als natürlicher Indikator physischer Stärke und Überlegenheit. Ein solch russisch ‚nationalisierter‘ Winter wird 1812 zum Symbol des russischen Sieges über das Napoleonische Frankreich, das als Süden dem Norden unterlegen ist und im Winter den Krieg verliert.<sup>38</sup>

Im Bereich der Literatur etabliert die Epoche der Romantik in den ersten Dekaden des 19. Jahrhunderts den Norden ebenfalls als nationales Identifikationsmuster. Motive und Bilder des Winters prägen die Texte, die Otto Boeles Dissertation *The North in Russian Romantic Literature* mit dem Beispiel von Petr Vjazemskijs *Pervyj sneg/ Erster Schnee* (1819) belegt.<sup>39</sup> Aber auch die Distinktion zwischen Nord und Süd – repräsentiert von Kaukasus, Krim, Italien, Griechenland oder Frankreich – wird bei Aleksandr Puškin, Vilgel'm Kjučel'beker oder Konstantin Batjuškov zum identifikatorischen Scheideweg und zugunsten des heimischen Nordens entschieden.<sup>40</sup>

Im Gegensatz zum aufklärerischen Norden-Bild des Neuen und Jungen, insistiert die Romantik auf der eigenen, nordischen Vergangenheit und verankert das Nordische in der Wesensart des Volkes (Montesquieu, Herder), dessen mentaler Vertreter das individualistische Text-Ich ist.<sup>41</sup> Weniger das Rational-Progressive, sondern das Heimatliche

---

<sup>36</sup> Vgl. van Baak, 1988. S. 23.

<sup>37</sup> Vgl. Boele, 1996. S. 57.

<sup>38</sup> Vgl. Boele, 1996. S. 32-36 und 70-77.

<sup>39</sup> Vgl. Boele, 1996. S. 91-114.

<sup>40</sup> Jener „Süden“ ist dabei das russische Pendant zur europäischen Orientbegeisterung der Zeit. Vgl. Boele, 1996. S. 253.

<sup>41</sup> Boele, 1996. S. 31.

und Ursprünglich-Volkstümliche bestimmen den Norden der Romantik. Letzterer hat auch ein Fundament in dem auch in Russland virulenten Ossianismus<sup>42</sup> eines James MacPherson, der die Aufmerksamkeit auf eine eigene uralte Vergangenheit, eine verschüttete „nordische Antike“ lenkt.<sup>43</sup> Ebenso werden die Entdeckung und Rezeption von skandinavischer Mythologie und Isländersagas im romantischen Russland zum Ausdruck dieser Sehnsucht nach einer uralten Vergangenheit und Ursprünglichkeit.<sup>44</sup>

Im Zuge der russischen Beanspruchung des Nordens als nationaler Identifikationsgröße sucht die russische Romantik auch den Vergleich mit den nordischen Nachbarn in Skandinavien und Finnland und nimmt eine Art nordische Binnendifferenzierung vor. Eine russische Vormachtstellung im Norden wird in den Texten insbesondere gegenüber den Schweden betont, dem einstigen Feind im Nordischen Krieg, der das Großfürstentum Finnland 1809 an Russland verliert. Die finnische Abhängigkeit greift nicht zuletzt der Stadt- und Gründungsmythos Petersburgs auf, der aus der finnischen Naturödnis das politische, gesellschaftliche und kulturelle Zentrum des Zarenreiches entstehen lässt und die Finnen als naturverbundene, rückständige Nation hinstellt: Ihr Naturidyll wird zu einer hinterwäldlerischen Inferiorität gegenüber Russland.<sup>45</sup>

Die politische wie kulturelle Ausrichtung des Zarenreiches an der Nord-Süd-Achse ist bis in die 1840er Jahre erkennbar, und Russland darf sich über seine nordische Identität als Teil Europas fühlen. Bei der Neuordnung Europas auf dem Wiener Kongress (1814/1815) und spätestens mit dem Krimkrieg 1853-56 wird Russland zu einem Land des Ostens, das sich von Europa entfernt (bzw. von dem sich Europa entfernt) oder es gar bedroht. Das politische Geschehen ruft in den Bereichen der Philosophie, Religion, der Literatur und der Kultur erneut die Diskussion um den Status der Nation wach, der nun auf der Ost-West-Achse geführt wird.<sup>46</sup> Im Verlauf des 19. Jahrhunderts gerät der Norden ins literarische Hintertreffen des Realismus, der die Himmelsrichtungen weniger symbolisch, ideengeschichtlich oder mental auflädt, sondern sie auf eine topographische Basisfunktion zurückschraubt.<sup>47</sup>

In der Moderne kommen das nordische Symbolpotential des Jungen, Progressiven und des Uralten zu einer Doppelkodierung zusammen, die aus dem Uralten das „Neue“ zu generieren

---

<sup>42</sup> Vgl. Levin, Ju.: *Ossian v russkoj literature*. L. 1980.

<sup>43</sup> Vgl. Boele, 1996. S. 36ff und 40f.

<sup>44</sup> Šarypkin, D.: „Skandinavskaja tema v russkoj romantičeskoj literature“, in: Alekseev, M. (sost.): *Rannie romantičeskie vejanija (Iz istorii meždunarodnych svjazej russkoj literatury)*. L. 1972. S. 96-167.

<sup>45</sup> Obwohl in Aleksandr Puškins *Mednyj vsadnik/ Der Eherne Reiter* (1837) diesbezüglich eine ambivalente Sicht mitschwingt und das Finnland in Evgenij Baratynskijs *Ėda/ Eda* (1824/25) eine nordische Exotik bereithält, bleibt es in seiner Schlichtheit und Kuriosität im nationalen Vergleich den Russen unterlegen. Vgl. Boele, 1996. S. 222-225.

<sup>46</sup> Vgl. Lemberg, 1985.

<sup>47</sup> Vgl. van Baak, 1995. S. 24.

sucht oder auf den unauflösbaren ambivalenten Affekt dieser Differenz rekurriert. Die Distinktive mit dem Süden oder der Vergleich mit den skandinavischen Nachbarn kehrt unter geänderten Vorzeichen in den Nördlichkeitsdiskurs zurück: Die nationale (politische) Dimension des Nordens weicht zugunsten einer kulturell-ästhetischen Kontextualisierung auf. Während der Nord-Süd-Antagonismus in der russischen Identitätswahrnehmung und der politischen Positionierung des Landes keine Rolle spielt und vom Ost-West-Dualismus zurückgedrängt scheint, zeigt die vorliegende Arbeit, dass sich dieses Verhältnis auf dem kulturellen (literarischen) Sektor egalisiert und phasenweise zugunsten von Nord-Süd umkehrt. Die jeweiligen antagonistischen Achsen sind jedoch unterschiedlichen Diskursparadigmen zugeordnet, so dass eine direkte Vergleichbarkeit ausgeschlossen, ihre Verhältnismäßigkeit nur vermutet werden kann.

### **3. Annäherung an den Begriff der ‚Nördlichkeit‘**

Die modernen Kristallisationen von Nördlichkeit beruhen nicht allein auf divergenten zeitgenössischen Einflüssen und Vorstellungen des Begriffs ‚Norden‘, sondern sind Produkte der historischen Entwicklungslinien, in denen sich unterschiedliche politische, ideengeschichtliche und kulturelle Diskurse überlagern. Der Begriff wandelt sich je nach dem epochalen und diskursiven Kontext und entzieht sich einer eindeutigen Definition.

Das Darstellungsinventar des Nordens reicht von einem düsteren Raum des Todes, in dem karge Fels-, Meeres- und Tundralandschaften in unwirtlichem Klima beschrieben werden, bis zu einer „solaren“ Ausprägung mit sommerlicher Idylle und blühender Naturlandschaft. Dass diese Landschaften und Bilder selten „um ihrer selbst willen“ dargestellt werden,<sup>48</sup> zeigen die divergenten Semantisierungen und Funktionalisierungen, die dieser Norden durchlaufen hat: Neben den Aufladungen zu Seelenlandschaften, die den Begriff in eine Mentalitätsdebatte (Melancholie)<sup>49</sup> einbinden, konstituiert er sich auch als Synonym des Fortschrittlich-Progressiven und Jugendlich-Frischen. Es findet sich aber auch das Bild des Zurückgebliebenen und Ursprünglichen Nordens, an das sich weitere Konnotate des Wilden,

---

<sup>48</sup> Vgl. eine entsprechende Feststellung zu den populären Nordenbildern in der Bundesrepublik Deutschland: „...hinter der Vermittlung dieser Vorstellungen [standen] immer Interessen, die Bilder [waren] in den seltensten Fällen nur Selbstzweck oder [galten] der Unterhaltung.“ Winkelmann, T.: Alltagsmythen vom Norden. Wahrnehmung, Popularisierung und Funktionalisierung von Skandinavienbildern im bundesdeutschen Modernisierungsprozess. Frankfurt a.M. u.a. 2006. S. 37.

<sup>49</sup> Vgl. die Annäherung von Nördlichkeit und Melancholie bei Guntermann, I.: *Mysterium Melancholie. Studien zum Werk Innokentij Annenskij*. Köln 2001. [Kap.: ‚O Melancholija‘ – Kult und Kultur des Seelischen in Rußland] S. 150-162.



Barbarischen, aber auch des Idyllischen knüpfen.<sup>50</sup> Trotz der unterschiedlichen, zum Teil diametralen Semantisierungen, fungiert der Norden als Vergewisserung der eigenen Position, die im frühen 20. Jahrhundert nicht nur auf politischen, sondern auch auf individualistischen und künstlerischen Kontexten fußt, die jeweils neu bestimmt werden müssen.

Auch die geographische Dimension des Nordens ist keineswegs fixiert, sondern unterliegt der zeitlichen wie räumlichen Perspektive des Betrachters: Von der griechischen Antike bis in die Renaissance gilt der gesamte Raum nördlich der Alpen als Norden, wohingegen die europäische Perspektive heute vor allem Skandinavien unter dem Begriff versteht.<sup>51</sup> Der russische Blick auf den Norden umfasst realtopographisch verschiedene Räume, zu denen am Beginn des 20. Jahrhunderts Sibirien, das Gebiet um Archangel'sk, die *severnaja stolica* Petersburg, das finnische Großfürstentum und die baltischen Ostseeprovinzen (insbesondere Livland), aber auch Skandinavien zählen. Auch außereuropäisch wird der Norden verort- und in seinen Bildern analysierbar, wie Rob Shields in seiner Darstellung kanadischer Denkmuster von Nördlichkeit zeigt.<sup>52</sup> Zugespitzt formuliert: „Wer am Nordpol steht, dem ist alles Süden. Wer am Südpol steht, dem ist alles Norden. Wo also liegt ‚der Norden‘?“<sup>53</sup>

Der Norden ist vielmehr ein semantischer, funktionaler und topographischer *shifter*<sup>54</sup>, der nicht genau festgelegt werden kann und daher seine Referenzialität an den jeweiligen Kontext bindet. Es kann dieser Arbeit darum nicht um die Antwort auf die Frage gehen, was der Norden ist, sondern um die

---

<sup>50</sup> Vgl. Lemberg, 1985. S. 75 und Stadius, P.: „Der Norden des Südens: Von Bildern und Legenden zu Stereotypen und Modellen“, in: Henningsen, B. (Hrsg.): Das Projekt Norden. Essays zur Konstruktion einer europäischen Region. Berlin 2002. [= Wahlverwandtschaft – Der Norden und Deutschland. Essays zu einer europäischen Begegnungsgeschichte hrsg. von B. Henningsen, Bd. 9]. S. 79-102. Hier: S. 95f.

<sup>51</sup> Diese zunehmende Einengung des Nordens auf Skandinavien ist nachgezeichnet bei Stadius, 2002. Vgl. zum Nordenbegriff und Kosmogonie der Antike Käppel, L.: „Bilder des Nordens im frühen antiken Griechenland“, in: Engel-Braunschmidt, A. u.a. (Hrsg.): Ultima Thule. Bilder des Nordens von der Antike bis zur Gegenwart. Frankfurt a.M. u.a. 2001. S. 11-27 sowie zum cisalpinen Begriff des Nordens Boccignone, M.: Der Norden ist äußerste Grenze: der Norden ist jenseits der Alpen. Poetische Bilder des Nordens von Petracca bis Tasso. Berlin 2004.

<sup>52</sup> Shields, R.: Places on the margin. Alternative geographies of modernity. London/ New York 1991. Insbesondere: The True North – Strong and Free. S. 162-206.

<sup>53</sup> Henningsen, B.: „Der Norden: Eine Erfindung. Das europäische Projekt einer regionalen Identität“, in: Ders. (Hrsg.): Das Projekt Norden. Essays zur Konstruktion einer europäischen Region. Berlin 2002. [= Wahlverwandtschaft – Der Norden und Deutschland. Essays zu einer europäischen Begegnungsgeschichte hrsg. von B. Henningsen, Bd. 9]. S.17-36. Hier: S. 18.

<sup>54</sup> In Anlehnung an Roman Jakobsons sprachwissenschaftlichen Begriff. Vgl. Jakobson, R.: „Shifters, Verbal Categories, and the Russian Verb“, in: Ders.: Selected Writings II: World and Language. The Hague/ Paris 1971. S. 130-147. Hier: 132. Eine Übertragung des Begriffs auf den Raum (Ort) findet sich bei Susi Franks Ansatz der ‚historischen Geokulturologie‘, die das Zusammenspiel von geokulturellen Räumen und ihrer Geohistorie am Beispiel Russlands untersucht. Vgl. Frank, S.: „Überlegungen zum Ansatz einer Historische Geokulturologie“, in: Zeit-Räume = Wiener Slawistischer Almanach 49, 2003. S.55-74. Hier 57.

...,Vorstellungen' oder '[Bilder]' (,Imagines'), die sich bestimmte Personen oder Gruppen von Personen zu verschiedenen Zeiten von geographischen Räumen (und den in diesen vorkommenden Gegebenheiten) gemacht haben, die von ihnen selbst als Norden bezeichnet werden.<sup>55</sup>

Im Unterschied zu Lutz Rühling, dessen Aufsatz einen definitorischen Ansatz der „allgemeinen Elemente“, denen Vorstellungen und Bilder zugrunde liegen, verfolgt und der den unterschiedlichen Ausprägungen des Stereotypbegriffs nachgeht, versteht sich meine Arbeit als partielle Einzelanalyse, die nach den russisch-literarischen Vorstellungen des Nordens in der Moderne, ihrer Herkunft und ihrem Nutzen fragt.

In Anlehnung an die basale Definition einer entsprechenden *imaginatio* war bei der Textauswahl die textliche Präsenz des Begriffs *Sever/ Norden* oder seiner attributiven (*severnyj, severnaja, severnoe, severnye*) oder gar prädikativen (Neologismus: *severeet/ Es nordet*)<sup>56</sup> Derivate maßgeblich.<sup>57</sup> Ein größeres lexikalisches und semantisches Spektrum bei der Textauswahl zu berücksichtigen, das die Domäne des Klimas und der Witterung (Schnee, Regen, Kälte, Dunkelheit, Mitternachtssonne, Aurora borealis) oder geographische Angaben (Norwegen, Sibirien) eingeschlossen hätte, würde den ohnehin aufgeweichten Begriff des Nordens weiter verwässern. Obwohl auch diese Bilder in den mit *Sever* belegten Texten häufig vorkommen, würde ihr genereller Kurzschluss mit dem Norden den Begriff in eine bestimmte Richtung zwingen und ihn selbst bereits interpretieren.<sup>58</sup> Auch die Bilder der Vorgängerepochen der Moderne fungieren nurnmehr als genereller Vergleichshorizont und Bezugspunkt.

Ohne folglich – wie Rühling formuliert –

idealerweise so etwas wie eine historische Typologie der ursprünglich zumeist impliziten ‚Bilder vom Norden‘ sowie der Bedingungen, unter denen sie entstanden sind, der Zwecke, für die sie gegebenenfalls eingesetzt wurden [,]<sup>59</sup>

lückenlos vom 18. bis in das 20. Jahrhundert entwickeln zu wollen und zu können, versucht die Arbeit aus der Evolution der modernen Mikroperioden (Symbolismus, Akmeismus,

---

<sup>55</sup> Rühling, L.: „Bilder vom Norden. Imagines, Stereotype und ihre Funktion“, in: Arndt, A. u.a. (Hrsg.): *Imagologie des Nordens. Kulturelle Konstruktionen von Nördlichkeit in interdisziplinärer Perspektive*. Frankfurt a.M. u.a. 2004. S. 279-300. Hier: S. 279.

<sup>56</sup> Vgl. bei Elena Guro *Nebesnye protaliny/ Himmlische Taustellen*: „Severilis’ dalekie, nevynosimo čistye polosy.“ Guro, 2002. S. 40./ „Es nordeten die fernen, unerträglich reinen Flächen.“

<sup>57</sup> Die Ausnahme bilden dabei die zu analysierenden Textzyklen von Valerij Brjusov (*Na Sajme/ Am Saimaa-See, Na granitach/ Auf den Felsen*) und Anna Achmatova (*Severnye elegii/ Nördliche Elegien*). Sie werden hingegen in Gänze betrachtet, wenngleich nicht jeder einzelne Zyklustext den Begriff *Sever* birgt.

<sup>58</sup> Wenn der niederländische Imagologe Joep Leerssen „einige (nationale) Invarianten“ bei der Gegenüberstellung von Norden und Süden beobachtet (Vgl. Leerssen, J.: „The Rhetoric of National Character: A Programmatic Survey“, in: *Poetics Today* 21,2, Summer 2000. S. 267-292. Hier: S. 275f.), müssen um so mehr die ungewöhnlichen und auf diese Weise nicht-stereotypen, kreativen Bilder des Nordens beachtet werden, die das festgefügte Paradigma verschieben, konterkarieren, aber doch vervollständigen. Für die russische Moderne stellt der Nördlichkeitsentwurf von Elena Guro eine solche andersartige Vervollkommnung des nordischen Paradigmas dar.

<sup>59</sup> Rühling, 2004. S. 281.

Futurismus) eines Begriffs vom Nördlichen habhaft zu werden. Der Bezugsrahmen des Nordens wird jeweils in den verschiedenen künstlerischen Programmen der einzelnen Strömungen festgelegt, da diese den Norden in ihre unterschiedlichen ästhetischen Wertvorstellungen miteinbeziehen und ihn mit den dort betonten Facetten unterscheid- und vergleichbar machen.<sup>60</sup>

In den Texten selbst wird der Süden als Konkurrenzgröße zum maßgeblichen Vergleichs- und Abstoßungsmoment, der den Norden indirekt charakterisiert: Der Norden konstituiert sich letztlich immer wieder aus seiner Beziehung *zum* und in der Interaktion *mit* dem Süden. Norden und Süden übernehmen die Aufgabe, in den Texten einander entgegengesetzte Bild- und Wertparadigmen, die im Sinne von Grübel als semiotische Akte verstanden werden,<sup>61</sup> zu illustrieren. Diese Bilder sind das Gerüst für die Gegenüberstellung von ästhetischen und mythischen Weltentwürfen bei den Symbolisten oder dienen der Darstellung kultureller Räume bei den Akmeisten. Der Nord-Süd-Diskurs entwickelt sich dabei aus einem Abhängigkeitsverhältnis zur Emanzipation des Nordens und der Verdrängung des Südens aus den Texten. Die weitere Entwicklung zeigt dann einen „freien“ Umgang mit beiden, voneinander unabhängigen Größen. In einem weiteren Entwicklungsschritt fallen Norden und Süden gänzlich aus den Texten heraus oder erstarren zu stereotypen Mustern. Dieser Dreischritt – 1) Abhängigkeit und Emanzipation, 2) freier Umgang und 3) Erstarrung oder Ablösung durch einen anderen Diskurs – lässt sich entlang der drei Hauptströmungen der russischen Moderne verfolgen, die mit ihrem jeweiligen künstlerischen Programm Modifikationen des Dualismus herbeiführen.

Die Nord-Süd-Differenz zeigt sich nicht nur aufgrund der gegenseitigen Bezogenheit im Koordinatensystem, die sich immer wieder – sei es in geopolitischer, ideengeschichtlicher oder künstlerischer Dimension – als Illustrations-, Wertungs- und Gliederungsparadigma durchsetzt.<sup>62</sup>

---

<sup>60</sup> Es bleibt hierbei auch die These von van Baak zu überprüfen: „the literary history of the thematic complex ‚North‘ in Russian literature supports the typology of primary styles (realism) vs. secondary styles (romanticism,...symbolism)“ van Baak, 1988. S. 28f.

<sup>61</sup> Vgl. Grübel, R.: Literaturaxiologie. Zur Theorie und Geschichte des ästhetischen Wertes in slavischen Literaturen. Wiesbaden 2001. [= Opera Slavica, Neue Folge 40] S. 52.

<sup>62</sup> „Similar contradictory characterizations, which are obviously governed by the contextualization as ‚northern‘ and ‚southern‘, can be found for almost any European region or nation between Lapland and the Maghreb.“ Leerssen, 2000. S. 276. Der Nord-Süd-Antagonismus bildet darum die Ausgangsbasis äußerst divergenter Arbeiten: Neben die vielen literarischen Analysen im Stile von ‚Norden und Süden zur Zeit X‘ oder ‚Norden und Süden im Werk von Y‘ (Vgl. Petrova, N.A.: „Sever i jug v poëzii O. Mandel’shtama“, in: [ohne Hrsg.]: Severnyj tekst v russkoj kul’ture. Materialy meždunarodnoj konferencii, Severodvinsk 25-27 ijunja 2003. Archangel’sk 2003. S. 80-86.) wird er bei Shields für die ökonomische Gegenüberstellung des touristischen Süd- mit dem industriellen Nordengland herbeizitiert. Vgl. Shields, 1991. S. 207-251.

Sie erweist sich vor allem aufgrund ihrer Abstraktheit als veritabler Ansatz für die Annäherung an ‚Nördlichkeit‘, die sich „ihrerseits von Zeichen, Texten und Diskursen erst formiert.“<sup>63</sup> Die Formation geschieht vornehmlich aus dem Verhältnis zum Süden und kristallisiert sich in dem hier vorgeschlagenen Dreischritt. Dieser Dreischritt hat Anknüpfungspunkte an die operativen, im Konzeptpapier des Kieler Graduiertenkollegs *Imaginatio borealis* vorgeschlagenen vier Strategien zur Konzeptualisierung von Nördlichkeit. Vor allem bestätigt sich für die Moderne die Strategie der *vindicatio*, der „Selbstbehauptung des Nordens gegen den Süden“<sup>64</sup>: Die russischen Symbolismus entwickeln das nordische Paradigma gegenüber dem Süden als eine eigene, zum Teil ‚höherwertige‘ Position. Sie werten dafür die tradierte nordische Bezogenheit auf den Süden ästhetisch um und erheben das relationistische Paradigma des Nordens über die südliche Bezugsgröße.<sup>65</sup> Die Akmeisten agieren im Rahmen des *aemulatio*-Konzepts, der „Rivalität des Nordens mit dem Südens“<sup>66</sup>, das hier jedoch nicht konkurrierend zu verstehen ist, sondern ein gleichberechtigtes Nebeneinander anstrebt.

Die „Konzeptualisierungsstrategien“ kanalisieren die unterschiedlichen Semantisierungen von Nord und Süd und machen sie kategorisierbar. Weil dabei die Semantisierungen einerseits Gefahr laufen, zu holzschnittartigen, von außen übergestülpten Mustern nivelliert zu werden, die Nord-Süd-Denkfigur andererseits durch die diversen, zum Teil gegenläufigen Projektionen aufgeweicht ist, bleibt die fundierte textliche Einzelanalyse und Kontextualisierung unerlässlich. Unterstützt wird dieses *close reading* dabei durch den raumsemantischen Ansatz Jurij Lotmans, der ebenso im binären Gliederungsrahmen von (künstlerischen) Text- und Kultur-Räumen (Semiosphäre) agiert. Vor den Anmerkungen zu diesem methodischen Hilfsmittel soll jedoch ein knapper Forschungsüberblick über die Arbeiten folgen, die sich mit dem Begriff der ‚Nördlichkeit‘ im Kontext der Moderne bereits beschäftigt haben.

---

<sup>63</sup> Vgl. unter *Konzeptpapier I* auf [www.uni-kiel.de/borealis/framset.htm](http://www.uni-kiel.de/borealis/framset.htm). (Zugriff vom 17.9.2008): 2.2.2. Zielsetzung und theoretisches Konzept des Graduiertenkollegs. Auch Peter Stadius präsentiert die Nord-Süd-Denkfigur als Entwicklungslinie eines Hetero- und Autostereotypensystems über Nordländer und Südländer, das sich aus den Aussagen über den jeweils anderen erst konstituiert. Vgl. Stadius, 2002.

<sup>64</sup> Vgl. unter *Konzeptpapier I* auf [www.uni-kiel.de/borealis/framset.htm](http://www.uni-kiel.de/borealis/framset.htm). (Zugriff vom 17.9.2008)

<sup>65</sup> Das Muster der nordischen Abhängigkeit vom Süden, mit der eine Inferiorität des Nordens einhergeht, wird bei Gonthier-Louis Fink zur prägendsten Strategie einer *longue-durée*-Konzeptualisierung des Nordens, dessen „Diskriminierung und anschließende Rehabilitierung“ sich in drei historischen Wellen vollzieht. Vgl. Fink, G.-L.: „Diskriminierung und Rehabilitierung des Nordens im Spiegel der Klimatheorie“, in: Arndt, A. u.a. (Hrsg.): *Imagologie des Nordens. Kulturelle Konstruktionen von Nördlichkeit in interdisziplinärer Perspektive*. Frankfurt a.M. u.a. 2004. S. 45-107. Hier: S. 104ff.

<sup>66</sup> Vgl. zur *aemulatio* das *Konzeptpapier I* auf [www.uni-kiel.de/borealis/framset.htm](http://www.uni-kiel.de/borealis/framset.htm). (Zugriff vom 17.9.2008) sowie Teuber, 2004. S. 195.

### 3.1 Forschungsüberblick

Vor dem Hintergrund des Nord-Süd-Antagonismus scheinen zunächst auch Arbeiten, die explizit den Süden in den Blick nehmen, bemerkenswert. Denn sie konstruieren eine dem Norden ungleiche, idealerweise entgegengesetzte Welt. Im russischen Kontext fungiert insbesondere die Krim als realtopographische Rückkoppelung, da sie für die russische Kultur der symbolische Ort der Teilhabe am kulturellen Erbe der Antike, am Süden, ist.<sup>67</sup> Derartige südliche Bilder und Vorstellungen, wie die mit der Krim- oder auch Kaukasus-Thematik, haben aber nur indirekt Bezug zum Norden, der lediglich als diametrale Größe rekonstruiert werden könnte.<sup>68</sup> Aufgrund dieser interpretativen Unzulänglichkeit, werden entsprechende – durchaus bestehende – Südlichkeitsdiskurse ausgespart und bleiben ihrerseits nur als Gegenfolie zur Nördlichkeit relevant.<sup>69</sup>

Bereits 1947 erscheint *Norden i den ryska skönlitteraturen* von Vladimir Kiparsky, eine Monographie, die in einem Durchgang durch die komplette russische Literatur das Thema ‚Norden‘ untersucht.<sup>70</sup> Was Kiparsky vorstellt, ist vor allem eine große Sammlung von Texten. Der Norden wird hier mit Skandinavien gleichgesetzt, und nur Texte, die eine skandinavische Thematik haben, werden für den Zeitraum zwischen (ca.) 1879 und 1917 betrachtet. Es tauchen Autoren mit unterschiedlichen Bekanntheitsgraden und von unterschiedlicher Qualität auf (V. Solov’ev, A. Čechov, A. Blok, V. Brjusov, K. Bal’mont, N. Gumilev, A. Kuprin, S. Minclev, L. Vasilevskij, V. Brusijanin, u.a.), die Kiparsky keiner Untergliederung in literarische Strömungen unterzieht. Er lässt damit die jeweiligen ästhetischen Programme außer Acht, die für die modernen Konzeptionen des Norden jedoch relevant werden. Kiparsky konzentriert sich auf die Breite seines Textkorpus und schließt darin auch einige Reise- und Presseberichte über Skandinavien ein. Der Norden gliedert sich bereits bei ihm in verschiedene Themenbereiche: Schilderungen von Natur und Stimmungen, Darstellungen zeitgenössischer skandinavischer Lebenskultur (sozial, gesellschaftlich, politisch) oder eine Schilderung skandinavisch-russischer Geschichte (z.B. die Figur Karls des XII. im Zusammenhang mit dem 2. Nordischen Krieg)<sup>71</sup>. Dazu finden sich Bezüge zu

---

<sup>67</sup> Bei Jens Herlth ein Teilaspekt im Gesamtkontext ‚Iosif Brodskij‘. Vgl. Herlth, J.: Ein Sänger gebrochener Linien. Köln u.a. 2004.

<sup>68</sup> Vgl. Jobst, K.: „The Crimea as a Mythical Russian Landscape (from the 18th Century to the First World War)“, in: Büttner, R./ Peltz, J. (eds.): Mythical Landscapes Then and Now. Yerevan 2006. S. 78-91 sowie Jobst, K.: Die Perle des Imperiums. Der Krim-Diskurs im Zarenreich. Konstanz 2007.

<sup>69</sup> Vgl. zum Problem dieser gegenseitigen Bezogenheit Kapitel 5 [Kein Norden ohne Süden?] bei Soetbeer, C.: Balzacs *Séraphîta* und die Konstruktion des Nordens im Modus der romantischen Phantastik. Frankfurt a.M. u.a. 2003. S. 201-221.

<sup>70</sup> Vgl. Kiparsky, V.: *Norden i den ryska skönlitteraturen*. Stockholm 1947. Für die in dieser Arbeit relevanten Epoche ist das Kapitel *Liberaler och Sommargäster* (S. 74-91) bei Kiparsky maßgeblich.

<sup>71</sup> Vgl. Kiparsky, 1947. S. 77 und 80.

skandinavischer und finnischer Literatur (das *Kalevala*-Epos, die Autoren Ibsen, Strindberg, Bjørnson, Hamsun)<sup>72</sup> oder die Thematisierung der Wikinger-Geschichte und skandinavischer Mythologie.

In den 1980er Jahren erscheinen mehrere Aufsätze von Marina Raudar, die Nördlichkeitsbilder bei einzelnen Autoren (A. Achmatova, I. Bunin, V. Brjusov, A. Blok) untersucht.<sup>73</sup> Sie beschränkt den Norden nicht auf Skandinavien, sondern bezieht auch Texte, die keinen spezifischen skandinavischen Anstrich haben, in ihre Analyse ein. Raudar leitet eine Nordthematik aus dem in den Texten vorkommenden Wort *Sever* oder etwa aus der Beschreibung einer „nördlichen“ Landschaft ab. Damit wird der Norden auf das Gebiet Russlands und – über das *severnoe more/ die Nordsee* – sogar Hollands (Brjusov) und Schottlands (Bunin) ausgeweitet und teilweise „überspannt“. Deutlich wird diese Überspannung in Raudars Aufsatz über Aleksandr Blok (1982), der nahezu jedes Gedicht aufgreift, das landschaftlich die Möglichkeit bietet, nordisch gelesen zu werden, wie die bei Blok nach 1905 signifikante Winter- und Schneesymbolik.<sup>74</sup> In jedem ihrer Aufsätze leistet Raudar eine immense Sammelarbeit an Textbeispielen, die in der jeweiligen Werkchronologie des Autors präsentiert werden. Sie folgt den Texten in ihrem Nord-Süd-Antagonismus, ohne jedoch eine weitere Strukturierung und nicht räumlich-geographische Kategorisierung vorzunehmen.

Das größte und am intensivsten bearbeitete Analysefeld, das in der nordischen Domäne stehen kann, aber nicht stehen muss und dennoch häufig stillschweigend parallelisiert wird,<sup>75</sup> bilden Texte mit finnischem Bezugsrahmen. Die finnische Popularität bedingt sich aus der literarischen Tradition (Romantik), den lebensweltlichen Umständen (Dačensiedlungen auf

---

<sup>72</sup> Vgl. Kiparsky, 1947. S. 82 und 88.

<sup>73</sup> Vgl. Raudar, M.: „Obrazy severa i severnoj kul'tury v tvorčestve Anny Achmatovoj (Ibsen i Achmatova)“, in: Skandinavskij sbornik XXVI. Tallinn 1981. S. 208-225; Raudar, M.: „Sever i Skandinavija v lirike A. Bloka“, in: Skandinavskij sbornik XXVII. Tallinn 1982. S. 182-199; Raudar, M.: „Sever i Skandinavija v poëtičeskom tvorčestve I.A. Bunina“, in: Skandinavskij sbornik XXVIII. Tallinn 1983. S.94-108; Raudar, M.: „Obrazy severa v lirike V. Brjusova“, in: Skandinavskij sbornik XXXIII. Tallinn 1988. S.146-167.

<sup>74</sup> Die Winter- und Schneesymbolik wird von Raudar auch ohne direkten textlichen Verweis auf *Sever* nordisch gelesen. Vgl. hierzu Kapitel II 1.2.2.1. dieser Arbeit.

<sup>75</sup> Vgl. das Vorwort zum ‚Finnischen Album‘, das russische Lyrik vom 19. bis zum beginnenden 20. Jahrhundert versammelt, in Tichmeneva, T.: „Ot sostavitelja“, in: Dies. (sost.): Finskij al'bom. Iz russkoj poëzii načala XIX-XX veka. Jyväskylä 1998. [= Pietari-säätiön julkaisu 4]. S. I-III. Hier: S. II. Sehr viel vorsichtiger und differenzierter erarbeitet Natal'ja Bašmakova [auch: Natalia Baschmakoff] seit mehreren Jahren die finnisch-russischen kulturellen, aber auch gesellschaftlichen Verbindungen. Vgl. Baschmakoff, N./ Leinonen, M.: Russian Life in Finland 1917-1939: A local and oral history. Helsinki 2001. (= Studia Slavica Finlandensia, Tomus XVIII) und Baschmakoff, N.: Russen in Finnland, in: Alho, O. (Hrsg.): Kulturlexikon Finnland. Helsinki 1998. S. 261-263. Bašmakova grenzt die Begrifflichkeiten „Finnisch“ und „Nördlich“ gegeneinander ab, wie vor allem ihre Analysen zu Elena Guro zeigen: Bašmakova, N.: „Tišina i molčanie. Elena Guro v finskom pejzaže“, in: Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia. Tomus IV. Tartu 1995. S. 233-243; Baschmakoff, N.: „Nad krajnej prizyvnoj polosoj... Mestnost' i prostranstvo v tvorčestve Eleny Guro“, in: Studia Slavica Finlandensia. Tomus IV. Helsinki 1987. S. 1-34.

der Karelischen Landenge) und der politischen Bindung Finnlands an das Zarenreich (Großfürstentum). Die Arbeiten sind überwiegend deskriptiv und beschreiben die Naturbilder und Reiseerfahrungen eines einzelnen Autors, der die Karelische Landenge, den Saimaa-See oder den Wasserfall Imatra besucht und sich vom Schauspiel der Natur inspirieren lässt. Vor allem Ben Hellman und Timo Suni haben solche Semantisierungen in einem explizit finnisch konnotierten Rahmen nachgewiesen.<sup>76</sup> Die umfassendste Analyse stammt in diesem Rahmen von Elena Sojni, die ihren Forschungsschwerpunkt auf die russisch-finnischen Künstler-Beziehungen gelegt hat. In den *Russko-finskie literaturnye svjazi načala XX veka/ Russisch-Finnische Literaturbeziehungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts* von 1998 weist sie die finnischen Textlandschaften als nordisch aus und bestimmt den Norden als das Geheimnisvolle, Exotische und Vergangene.<sup>77</sup> Trotz der allzu „sorglosen“ Verquickung sämtlicher finnischer Texte mit *Sever*, spricht Sojni eine grundlegende symbolistische Semantisierungsstrategie an: Nördlichkeit als das hintergründig Magische (Geheimnisvolle), das sich in einer kargen, ‚ärmlichen‘ Landschaft verbirgt.<sup>78</sup>

Während Sojni sich auf eine finnische Bilder-Typologie konzentriert,<sup>79</sup> berücksichtigt Nils Åke Nilsson bereits 1987 in seinem Aufsatz *Russia and the Myth of the North: The Modernist Response* die verschiedenen programmatischen Horizonte des Nordens in den einzelnen literarischen Strömungen der Moderne.<sup>80</sup> Zusammen mit den beiden Aufsätzen von Joost van Baak, der die Vorstellungen von Nördlichkeit in eine kulturgeschichtliche Reihung bringt,<sup>81</sup> bildet Nilssons Text den bedeutendsten Vorläufer für diese Arbeit. Nilsson entwickelt zwei für die Moderne maßgebliche *myths of the North*, einen romantisch-ursprünglichen und einen modern-progressiven, denen er das Potenzial, die russische Kultur zu erneuern und in die

<sup>76</sup> Vgl. Ekonen, K./ Hellman, B.: „Aleksandr Kuprin and Finland“, in: *Studia Slavica Finlandensia*. Tomus VIII. Helsinki 1991. S. 27-97; Hellman, B.: „On Ivan Konevskoi's Finnish Roots“, in: Baschmakoff, N. u.a. (Hrsg.): *Aspekter. Slavica Tampere* V. Tampere 1996. S. 95-100; Hellman, B.: „Osip Mandelstam and Finland“, in: *Studia Helsingiensia* 16; *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia* V: *Modernizm i postmodernizm v russkoj literature i kul'ture*. Helsinki 1996. S. 273-287; Suni, T.: „K voprosu o finljandskich otnošenijach Osipa Mandel'stama: Stichotvorenije ‚O, krasavica Sajma...‘“, in: *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia*. Tomus IV. Tartu 1995. S. 220-232; Suni, T.: „O stichotvorenii ‚Finljandija‘ N. Gronsogo: K probleme ‚Finljandskogo teksta russkoj poëzii‘“, in: *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia* V: *Modernizm i postmodernizm v russkoj literature i kul'ture*. Helsinki 1996. S. 265-272; Suni, T.: „Finljandija v tvorčestve S. Gorodeckogo“, in: *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia* VI: *Problemy granicy v kul'ture*. Tartu 1998. S. 134-154.

<sup>77</sup> Vgl. Sojni, 1998. S. 88. Sojni war in den 1980er Jahren mit den Norden-Bildern des Malers Nikolaj Rerich befasst, bevor sie sich Anfang der 1990er mit den literarischen Verbindungen zwischen Finnland und Russland beschäftigte. Vgl. Sojni, E.G.: *Russkaja poëzija načala XX veka i Finljandija*. Petrozavodsk 1991.

<sup>78</sup> Vgl. Sojni, 1998. S. 89.

<sup>79</sup> Auch der 2003 erschienene Konferenzband über literarische ‚Nördlichkeit‘ in Russland, der unterschiedliche Autoren (Remizov, Mandel'stam, Slučevskij, romantische Plejade) und nordische Räume (Finnland, Komi-Region) behandelt, agiert in diesem typologischen Rahmen: [ohne Hrsg.] *Severnyj tekst v russkoj kul'ture*. *Materialy meždunarodnoj konferencii, Severodvinsk 25-27 ijunja 2003*. Archangel'sk 2003.

<sup>80</sup> Vgl. Nilsson, 1987.

<sup>81</sup> van Baak, 1988; van Baak, 1995.

Zukunft zu führen, zuspricht. Beide sieht er als Teil der europäischen Kultur, die im Norden ein Konkurrenzmodell der Zukunft entwickelt, das gegen eine mögliches russisches Futur im Osten oder asiatischen Raum, wie es Teile der Futuristen verfolgen, gerichtet ist.<sup>82</sup>

Nilsson engt den Begriff ‚Norden‘ auf Skandinavien ein und sieht von dorthier den Einfluss zu einer kulturellen Erneuerung Russlands, wie sie in Skandinavien mit seiner fortschrittlichen Literatur bereits begonnen hat. Er bringt sich dabei um eine von den topographischen Rückkoppelungen abstrahierte Form eines ästhetischen Nordens, die im frühen Symbolismus dominiert.<sup>83</sup> Auch bleiben die Akmeisten in ihrer epochenübergreifenden Welttextkultur und deren Bindung an das nordische Petersburg außen vor, denn der Autor konzentriert sich bei der Darstellung der beiden Mythen – in die die Programmatik der Akmeisten nicht recht passen will – auf Symbolismus und Avantgarde.

In seinem Überblicksaufsatz *Visions of the North: Remarks on Russian Literary World-Pictures* von 1988 verfolgt Joost van Baak die abstrakte Herangehensweise an ‚Nördlichkeit‘ über die Nord-Süd-Opposition und hebt die geographische Wandelbarkeit des Begriffs und Begriffspaars hervor.<sup>84</sup> In Anlehnung an Lotman kategorisiert van Baak nach den binären Oppositionen von Zentrum/Peripherie, Fremd/Eigen, Natur/Kultur, den mythisch-archetypischen Strukturen von Licht/Dunkel, Leben/Tod, Frühling/Winter. Er versucht auf diese Weise, eine globale Typologie nördlicher Weltbilder zu erstellen, deren russischen Manifestationen er in der Prosa Evgenij Zamjatsins beispielhaft nachgeht.<sup>85</sup>

Außer in der Annahme, eine solche globale Typologie entwickeln zu können, ist van Baaks Verschränkung der Nord-Süd-Achse mit einer Ost-West-Achse problematisch. Dass der Norden zu bestimmten Zeiten von bestimmten Betrachtern mit dem, was andere als Osten oder Westen bezeichnen, kongruiert, ist nicht ungewöhnlich. So wird Petersburg aus europäischer Sicht dem Nord(osten) zugerechnet, während es in Russland als Symbol des Westens eingestuft wird. Die These, die beiden basalen Achsen des Koordinatensystems könnten „Überkreuzoppositionen“, wie N vs. S, N+O vs. S, N+W vs. O, N vs. S+O,<sup>86</sup> bilden, kann jedoch nur im jeweiligen Bedeutungszusammenhang greifen und darf nicht axiomatisch übertragen werden, da sonst eine selbstauflösende Opposition N vs. N möglich würde.

---

<sup>82</sup> Vgl. Nilsson, 1987. S. 135.

<sup>83</sup> Nilsson führt in Bezug auf den Symbolismus nur Brjusovs skandinavischen Zyklus *Na granitach*, der 1906 entsteht, als Beispiel an.

<sup>84</sup> Vgl. van Baak, 1988. S. 22f.

<sup>85</sup> Vgl. van Baak, 1988. S. 21f. Neben Zamjatin verweist van Baak auch auf andere Prosa-Schriftsteller (Pil'njak, Platonov, Babel', Gor'kij. Vgl. van Baak, 1988. S. 33f), während sich die meisten anderen Arbeiten auf die lyrische Domäne der Moderne konzentrieren.

<sup>86</sup> Vgl. van Baak, 1988. S. 21.



1995 überarbeitet van Baak seine bisherigen Thesen und fundiert seinen neuerlichen historischen Durchgang durch die russische Literaturgeschichte in der theoretischen Dimension der Kultursemiotik.<sup>87</sup> Während der Autor in seinen Thesen an Nilssons Doppelmythos orientiert ist, deutet er jedoch im Unterschied zu Nilsson den ideologischen und ästhetischen Einfluss des jeweiligen „Epochenstils“ für die Konzeption des Nordens an. Vor allem aber hinterfragt van Baak nicht nur den Begriff des Nördlichen, sondern auch die Möglichkeit, überhaupt eine „nördliche Kultur“ beschreiben zu können.<sup>88</sup> Sein Zweifel manifestiert sich in der unauflösbaren Spannung zwischen der individuellen Gestaltung von Nördlichkeit bei einer Person (Autor) und dem Rück- (oder Kurz-)Schluss auf den Nördlichkeitsbegriff im Kollektiv einer Epoche und zeugt von der unvermeidlichen Flüchtigkeit des Begriffs:

The question about the poetic and cultural significance of Northernness...can be answered by studying the catalogue, or encyclopedia, of their [the different poets] poetic worlds for the way traditional motifs and clichés of the north are used or developed, how new ones are created, and connected with other motifs, uniting subjective choice and evaluation on the one hand, and on the other hand cultural traditions of diverse origins.<sup>89</sup>

Van Baak kann jedoch nicht vom Versuch einer Definition lassen und bestimmt den Norden als variables Kulturkonzept, wie es sich bei Rühling bereits angedeutet hat:

In this way ‚North‘ can be defined and used as a cultural concept of individual significance, and at the same time as a collective frame of reference, as both continuous and changing representation of cultural identity.<sup>90</sup>

#### **4. Bemerkungen zu methodischen Hilfsmitteln und Bezugsgrößen**

Die diskursive Variabilität von ‚Nördlichkeit‘ lässt verschiedene analytische Zugänge bei der Begriffsinterpretation zu. Neben den Forschungszweigen der Stereotypenforschung und der Imagologie, die anhand von ursprünglich nationalen Selbst- und Fremdbildern Alteritäts- und Identitätsdiskurse aus den Bildern des Nordens filtert,<sup>91</sup> locken die entsprechenden Bereiche der Kulturwissenschaften, wie der Kulturxenologie, dem kollektiven Gedächtnis oder der Erinnerungskultur,<sup>92</sup> den Norden als identifikatorisches oder alteritäres Konzept zu beschreiben.

---

<sup>87</sup> Vgl. van Baak, 1995. S. 11-15.

<sup>88</sup> Vgl. van Baak, 1995. S. 13.

<sup>89</sup> Van Baak, 1995. S. 29.

<sup>90</sup> Van Baak, 1995. S. 29.

<sup>91</sup> Die (literarische) *Imagologie* entwickelt sich von einem Alteritäts- und Identitätsdiskurs zwischen verschiedenen Nationen (Dyserinck, H.: *Komparatistik. Eine Einführung*. 1. Aufl. Bonn 1977.) zu einem typologischen Vergleich bestimmter Bilder in bestimmten „Nationalliteraturen“. Vgl. insbesondere Joep van Leerssens programmatischer Überblick in Leerssen, 2000.

<sup>92</sup> Vgl. die Unterteilung in Nünning, A./ Nünning, V. (Hrsg.): *Konzepte der Kulturwissenschaften. Theoretische Grundlagen – Ansätze – Perspektiven*. Stuttgart/ Weimar 2003.

Diese Arbeit will sich dem Norden jedoch literaturwissenschaftlich, über seine Zeichenhaftigkeit annähern, die die kulturelle Funktionalität, ästhetische und künstlerische Identifikations- und Abstoßungsdiskurse zu akkumulieren, einschließt. Ausgehend von der Textlage, die den Norden in der binären Opposition zum Süden konstituiert, wird der Norden als räumliches Zeichen verstanden, dessen Semantisierungen und Funktionalisierungen aus diesem strukturellen Grundgerüst erwachsen. Im Unterschied zu van Baak, der seine theoretische Herangehensweise an Jurij Lotmans kultursemiotische Weiterentwicklung seiner raumsemantischen Texttheorie zur Semiosphäre<sup>93</sup> knüpft, soll in dieser Arbeit der grundlegende literaturwissenschaftliche Ansatz von Lotman, der bereits aus den 1970er Jahren stammt, zu Rate gezogen werden.<sup>94</sup> Lotmans binäres Raummodell erweist sich bei der detaillierten Einzeltextanalyse als hilfreiche Stütze, wenngleich das rigide komplementäre Denkmuster beim Vergleich der Texte untereinander nicht immer greift.

Lotmans textinterpretatorische Ausgangsthese liegt in der Auffassung, ein räumlich, nach binären Oppositionen strukturiertes Weltenmodell in den Texten sei das dominante Ordnungs- und Organisationsprinzip, um das herum sich auch die nichträumlichen Charakteristika ordnen.<sup>95</sup> In der Folge entwickelt Lotman drei Betrachtungsebenen dieser spatialen Gliederung, die sich topologisch (oben/unten), semantisch (gut/böse), topographisch (Berg/Tal) unterteilen und durch den für Lotman bedeutsamen Begriff der Grenze getrennt sind. Er fasst die auf diese Weise „semantisierten Räume als...Reflex einer je spezifischen und kulturhistorisch bestimmten Deutung der Wirklichkeit.“<sup>96</sup> Nach unterschiedlichen epochalen, gesellschaftlichen und künstlerischen Konventionen oder Gruppierungen, die den Sprachpool für einen Autor bilden, wird sie in einem literarischen Werk neu kombiniert und kodiert.<sup>97</sup> Der Text wird so zu einem ‚sekundären modellbildenden System‘<sup>98</sup>, das als Abbild,

<sup>93</sup> Vgl. ausführlich zur Verwendung des Semiosphären-Begriffs Nikolajeva, die mit diesem Modell das kulturelle Zusammenspiel von Schweden und Russland um 1900 beleuchtet. Vgl. Nikolajeva, 1996.

<sup>94</sup> Trotz des *spatial turn* (der 1980er) und des *topographical turn* (um 2000) der Kulturwissenschaften, mit denen zunächst die spatiale und später die realtopographisch rückkoppelbare Dimensionalität von Kultur hervorgehoben wird (Vgl. Weigel, S.: „Zum ‚topographical turn‘. Kartographie, Topographie und Raumkonzepte in den Kulturwissenschaften“, in: KulturPoetik, Bd. 2,2, 2000. S.151-165.), soll diese Arbeit deutlich in einem literaturwissenschaftlichen Rahmen bleiben.

<sup>95</sup> Vgl. Lotman, Ju.: *Struktura chudožestvennogo teksta*. M. 1970. S. 266f.

<sup>96</sup> Lüdeke, R.: „Einleitung [in das Kapitel ‚Ästhetische Räume‘]“, in: Dünne, J./ Günzel, S. (Hrsg.): *Raumtheorie. Grundagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a.M. 2006. S. 449-469. Hier: S. 458.

<sup>97</sup> In diesem Sinne schafft Lotman den Übertrag von einem künstlerischen Text auf dessen kulturelles Umfeld, das aus dem literarischen Raummodell heraus ableit- und beschreibbar wird, und erweitert es zur komplexeren Semiosphäre. Vgl. Lotman, Ju.: „Problema chudožestvennogo prostranstva v proze Gogolja“, in: Ders.: *Izbrannye stat'i v 3 tt. T. I: Stat'i po semiotike i tipologii kul'tury*. Tallinn 1992. S. 413-447. Hier: S. 414.

<sup>98</sup> Vgl. Lotman, 1970. S. 267.

Kontrafaktur oder Variation des außerliterarischen kognitiven, ontologischen Primärsystems fungiert.<sup>99</sup>

Lotman hat seine Raumsemantik als Teil einer Theorie zur Narrativik<sup>100</sup> entwickelt, in der die textliche Handlung anhand von Beachtungen und Überschreitungen der den Text organisierenden Grenze(n) analysierbar wird. Die Gedichte und Textskizzen, in denen sich die Kristallisationen „moderner“ Nördlichkeit manifestieren, sind hingegen überwiegend sujetlos und entziehen sich einer Dynamik von Grenze. Für Lotman haben sujetlose Texte, zu denen er den Kalender und eben Gedichte zählt, „*otčetlivo klassifikacionnyj charakter, oni utverždajut nekotoryj mir i ego ustrojstvo*.“<sup>101</sup> / „*einen deutlich klassifikatorischen Charakter; sie bestätigen eine bestimmte Welt und deren Organisation...*“<sup>102</sup> Diese statische Klassifikation einer Weltkonstitution im Text bedeutet für Lotman auch, dass der Teil, der gerade nicht textlich auftritt, das Universum aus ausgewählter Text- und verweigerter Nicht-Text-Welt implizit mitrepräsentiert.<sup>103</sup> Für Lotman lassen sich auf diese Weise auch Texte, die keine explizite oppositionelle Organisationsachse aufbauen, in sein Schema integrieren, indem die entsprechende Achse als implizites Komplement rekonstruiert wird.

Die Kristallisationen der „modernen“ Nördlichkeit haben ihren Ausgangspunkt in der topologischen Nord-Süd-Achse, an die topographische und nicht-räumliche, semantische Charakteristika gebunden werden. Lotmans spatiales Komplementärmodell erweist sich bei der textlichen Einzelanalyse als praktikabel, da sich die Gedichte – und hier insbesondere die symbolistischen – durch eine archetypische duale Organisationsstruktur der (Text-)Welt auszeichnen, in der die Himmelsrichtungen zur Evokation kosmogonischer Weltentwürfe instrumentalisiert werden.<sup>104</sup> Allerdings erscheint eine direkte Vergleichbarkeit der verschiedenen Charakteristika mehrerer Texte teilweise problematisch: Kann der Norden des

---

<sup>99</sup> Vgl. Lotman, Ju.: Vnutri mysljaščich mirov. Čelovek. Tekst. Semiosfera. Istorija. M. 1996. S. 205. Ljubov' Kiseleva merkt an, dass die Beschreibung der Kultur mit Hilfe des von Lotman geprägten Begriff der Semiosphäre aus der Analyse künstlerischer Texte hervorgegangen ist und so ein genetischer Zusammenhang zwischen literarischem Text und Kultur besteht. Vgl. Kiseleva, L.: „Ju. M. Lotman: ot istorii literatury k semiotike kul'tury (o granicah lotmanovskoj semiosfery)“, in: Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia. Tomus VI. Tartu 1998. S. 9-21. Hier: S. 13.

<sup>100</sup> Und erst in zweiter Hinsicht eine Raumtheorie, wie Robert Lüdeke meint: Vgl. Lüdeke, 2006. S. 458.

<sup>101</sup> Lotman, 1970. S. 286. Lotman illustriert eingangs sein binäres System gerade anhand von Gedichten (Tjutčev, Zabolockij) aufgrund der klassifikatorischen Statik von Lyrik. Vgl. Lotman, 1970. S. 268-276..

<sup>102</sup> Lotman, Ju.: Die Struktur literarischer Texte. 4., unv. Aufl., München 1993. S. 336.

<sup>103</sup> Vgl. Lotman, 1970. S. 286f. Die im sujethaften Text vorhandene Grenze scheint auf diese Weise am „Rand“ von Text und Nicht-Text zu liegen.

<sup>104</sup> Vgl. Hesse, P.: Mythologie in modernder Lyrik: Osip Ė. Mandel'stam vor dem Hintergrund des ‚Silbernen Zeitalters‘. Bern u.a. 1989. S. 61f; zu Raumarchetypen Bachelard, G.: Poetik des Raumes. 6. Aufl. Frankfurt a.M. 2001; zu mythischen Raumkonzepten Toporov, V.: „Prostranstvo i tekst“, in: Civ'jan, T. (red.): Tekst: semantika i struktura. M. 1983. S. 227-284 und Hansen Löve, K.: The Evolution of Space in Russian Literature. A Spatial Reading of 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> Century Narrative Literature. Amsterdam/ Atlanta 1994. (= Studies in Slavic Literature and Poetics 22). S. 31f.

einen Textes durch winterliche Unwirtlichkeit, der Süden durch sommerliche Idylle gekennzeichnet sein, so übernimmt in einem anderen Text der Norden gerade die Idylle.<sup>105</sup> Um eine über den Einzeltext hinausreichende Aussage über die Art treffen zu können, wie Norden (und Süden) die Sinn-, Denk- und Normenkonventionen einer Zeit literarisch spiegeln, bedarf es der kontextuellen Ergänzung und Einordnung. Sie wird in dieser Arbeit durch die Binnengliederung der Moderne nach literarischen Strömungen und der Orientierung am jeweiligen ästhetischen Programm vorgenommen. Trotz dieser Modifikation kann die Frage, inwieweit die individuelle Konzeption von Nördlichkeit durch den Autor tatsächlich repräsentativ und/oder konterkarierend für ein kollektives Denken oder Normensystem (der Symbolisten, Akmeisten, Futuristen; der Moderne; im Verhältnis zu anderen Epochen) steht, letztlich nicht ganz geklärt werden.<sup>106</sup>

Teilweise greift das komplementäre Raummodell auch nur über eine entsprechend kontextualisierte Einzelanalyse. Dann nämlich, wenn im Text lediglich die nordische Seite der beiden Antipoden explizit vorhanden ist. Wenngleich Lotman gerade in diesem Fall das ergänzende Gegensatzparadigma eines Südens rekonstruieren zu können glaubt, widerspricht die Textwirklichkeit vielfach einer solchen Implikation: Beispielsweise unterlassen einige der akmeistischen Texte, die ihre nördliche Weltkultur um St. Petersburg zentrieren, die Angabe einer südlichen Alternative. Nur über die historische Werdung der Stadt zur *severnaja stolica* wird eine südliche Gegenwelt denkbar, die sich aus einer direkten Oppositionalableitung vom textlichen Nord-Paradigma aber kaum generieren lässt. Es verfestigt sich der Eindruck, dass Norden und Süden ihre unbedingte Bezogenheit aufgegeben haben und in ihren Paradigmen unabhängig geworden sind. Lotman äußert sich in seinem Modell nicht zur genaueren Beschaffenheit des Verhältnisses zwischen den topologischen Gegensätzen. Die vorliegende Arbeit zeigt, dass diese bezogen auf Nord und Süd über eine direkte Widerstreitigkeit hinausgeht und in den unterschiedlichen „strategischen Konzeptualisierungen“ (vgl. *vindicatio*, *aemulatio*) virulent wird. Auch eine mögliche Auflösung oder Erstarrung der direkten oppositionellen Bezogenheit, wie sie diese Arbeit für die Moderne annimmt, wird nicht weiter in Betracht gezogen, so dass das Modell den Wandel der Nord-Süd-Beziehung von einem Abhängigkeitsverhältnis zu einem emanzipierten Nebeneinander nicht erfassen kann. Trotz der sinnvollen raumtheoretischen Grundierung der Textanalyse bedarf es aufgrund des in der Moderne fortgeschrittenen Kristallisationsprozesses der Begriffe zu

---

<sup>105</sup> Der Norden verfügt über keine inhärenten Charakteristika. Vgl. van Baak, 1995. S. 13.

<sup>106</sup> Sie verharrt in der von van Baak angesprochenen Spannung. Vgl. van Baak, 1995. S. 29.

festgefügt literarischen Topoi und Stereotypen darüber hinaus immer wieder einer Überprüfung, die im individuellen Text neu angestellt wird.

## 5. Kristallisationen von Nördlichkeit – Vor dem Hauptteil

Die Arbeit konzentriert sich in ihrer Analyse auf lyrische Texte, nimmt jedoch auch solche in den Blick, die zwischen Lyrik und Prosa oszillieren (Andrej Belyjs Text-Symphonie, Elena Guros Textskizzen). Sie gliedert sich chronologisch nach den literarischen Strömungen, innerhalb derer signifikante Einzeltexte einer Analyse unterzogen werden. Als Ausnahme werden Elena Guros Textskizzen (1909-1913), in denen der Norden besonders intensiv auftritt, aus verschiedenen thematischen Perspektiven betrachtet (Kapitel: Impressionistisches Intermezzo). Das Kapitel zum Symbolismus unterteilt sich nach dem von Aage Hansen-Löve vorgeschlagenen zweifachen Periodisierungssystem für den Symbolismus in eine ontologische Division nach ästhetischer und mythopoetischer Weltantizipation und eine paradigmatisch-motivischen Zweiteilung nach dem so genannten Lunaren und Solaren.<sup>107</sup> An die ästhetistischen Gedichte von Konstantin Bal'mont (1894-1895) reihen sich Andrej Belyjs mythopoetische *Severnaja Simfonija/ Nordische Symphonie* (1900) und Aleksandr Bloks *V polnoč' gluchuju roždennaja.../ In die tiefschwarze Mitternacht geboren...* (1900). Hinzu tritt Aleksej Remizovs Erzählung *V plenu/ In Gefangenschaft* (1896-1903), die exemplarisch zeigt, dass auch die symbolistische Prosa den Norden als konzeptionelle Größe nutzt. Valerij Brjusovs skandinavische Zyklen *Na Sajme/ Am Saimaa-See* (1905) und *Na granitach/ Auf Granitfelsen* (1906) beschließen als panästhetische Repräsentanten einer Nordenkonzeption aus der Zeit der ersten russischen Revolution (1905) das Symbolismus-Kapitel. Der Abschnitt zum Akmeismus stellt einerseits eine Gruppe von drei Texten aus der akmeistischen Anfangszeit (1908-1913) und andererseits eine Gedichtgruppe derselben Autoren (Gumilev, Mandel'stam, Achmatova) zur Zeit der Oktoberrevolution (1917) zusammen, um die Veränderungen in den Nördlichkeitskonzepten, die sich in erster Linie auf St. Petersburg beziehen, herauszuarbeiten. Im Kapitel zum Futurismus steht die Lyrik Igor' Severjanins im Fokus, die in einem Dreischritt das Abebben der nordischen Prägung der Moderne und ihrer Erstarrung nachzeichnet (1914-1929).

Jedem Abschnitt ist eine Zusammenfassung und Einführung vorangestellt, die erstens nach den programmatischen Entwicklungen der jeweiligen Strömung fragt und zweitens den

---

<sup>107</sup> Vgl. Hansen-Löve, A.: Der russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive. Bd. I. Wien 1989. S. 17.

paradigmatischen Evolutionsrahmen des Nord-Süd-Antagonismus einordnet. Auch werden Bezüge zu anderen, nicht genauer untersuchten Schriftstellern oder Texten gegeben.

Da die Arbeit im Rahmen eines interdisziplinären Graduiertenkollegs entstanden ist und dem nicht slavistischen Publikum zugänglich sein soll, sind die zumeist nicht ins Deutsche übersetzten russischen Textzitate (sowohl die Primär- als auch die Sekundärliteratur) von mir übertragen worden. Darüber hinaus finden sich einige zusätzliche Annotationen zu Schriftstellern und Texten (wie beispielsweise zu Osip Mandel'stams *Admiraltejsvo/Admiralität*, 1913), die den Einstieg erleichtern.

## II. SYMBOLISMUS

I feel emotional landscapes. – They puzzle me.  
(Björk, Jóna, 1997)

### 1. Der Norden im Zeichen symbolistischer Lunarästhetik

#### 1.1) *Pod severnym nebom*: Konstantin Bal'mont und der frühe Symbolismus

Mit Konstantin Bal'monts *Pod severnym nebom/ Unter nördlichem Himmel* erscheint 1894 eine der ersten symbolistischen Gedichtsammlungen in Russland. Der Band initiiert in der Nachfolge von Dmitrij Merežkovskijs theoretisierendem Manifest *O pričinach upadka i novych tečenijach sovremennoj russkoj literaturoj/ Über die Gründe des Verfalls und über die neuen Strömungen der zeitgenössischen russischen Literatur* (1893) das künstlerische Werden der jungen Strömung. Dabei entwickeln die Symbolisten die romantische Literaturtradition in die Moderne weiter. Der ‚Norden‘ ist Ausdruck dieser Evolution: Die Frühsymbolisten, allen voran Bal'mont, bedienen sich seines motivischen Paradigmas, das auch die dualistische Beziehung zum Süden umfasst, um den evolutionären Prozess ihrer neuen Dichtung zu illustrieren. Es entsteht eine analoge Entwicklungsstruktur zwischen dem Verhältnis von Norden und Süden einerseits und der Ausbildung frühsymbolistischer Anschauung von Kunst (und Kunstinhalten) andererseits.

Der Norden fungiert zunächst als melancholische Seelenlandschaft des Text-Subjekts, das sich damit nicht nur in die romantische Tradition einer mentalen Identifikation des Ichs mit der Natur stellt,<sup>108</sup> sondern auch die prototypische Verortung der romantischen Seele im Norden übernimmt. Das Textsubjekt nimmt Abstand von einer südlichen Geistesdisposition, die es für sich als inadäquat und fremd empfindet.

Neben den Mentalitätsdiskurs tritt der zentrale Diskurs der *krasota/ Schönheit*, den die Symbolisten an ihre Wahrnehmung der Welt koppeln. Auch hier greift ein Differenzierungsmechanismus, der Norden und Süden zu Repräsentanten divergierender Vorstellungen von Schönheit macht. Der Norden erweist sich als Vertreter moderner Ästhetik, mit deren Symbolhaftigkeit sich der Frühsymbolismus identifiziert und von Schönheitsbildern seiner Vorgängerepochen emanzipiert. Doch während die romantisch geprägte ‚Seelentopographie‘ noch zwischen nordischer Heimstatt der Seele und südlicher Fremde unterscheidet, kreist das ästhetische Für und Wider um den Norden allein. Es drängt die Differenzgröße Süden an den Rand der Texte oder ganz aus ihnen hinaus.

---

<sup>108</sup> Vgl. Wilhelm Lettenbauers Verweise auf Schellings Identitätsphilosophie und deren Einfluss auf die russische Romantik. Vgl. Lettenbauer, W.: „Russische Romantik“, in: Behler, E. (Hrsg.): Die Europäische Romantik. Frankfurt a.M. 1972. S. 524-567. Hier: S. 541-546.

Das dualistische Gegeneinander überträgt sich auf die zentralen frühsymbolistischen Diskurse um literarische Inhalte („Seelenlandschaft“ des modernen Textsubjekts) und Werte („moderne Ästhetik“). Der Norden stellt sein motivisches Paradigma sowie sein „Potenzial zur Differenz“ in den Dienst des Symbolismus, der die Variable benutzt, um im Feld der Literatur und Kunst eine eigene Stimme zu finden.

Der doppelte Bezugsrahmen des Nord-Süd-Schemas und seiner vielfältigen Kontextualisierung bestimmt die frühen „dekadenten“ Gedichte der Symbolisten bis etwa 1900. Dafür sind Konstantin Bal'monts Texte repräsentativ. Sein Gedicht *Iz-pod severnogo neba/ Unter dem nordischen Himmel hervor* (1895) zeigt die romantische Nord-Süd-Opposition und macht sie zu axialen Fixpunkten im Prozess der Selbsterkenntnis seiner Text-Persona. In dem Gedicht *Mečta/ Träume* (1894) drängt der Norden den Süden an die semantische Peripherie des Textes. In dem polyvalenten Gedicht fungiert er als seelische Identifikationsgröße für ein Text-Ich samt Text-Du, konkurriert aber darüber hinaus auch um den symbolistischen *krasota*-Begriff mit dem Süden. In den programmatischen Versen *Na dal'nem poljuse/ Am fernen Pol* (1895) manifestiert sich der Norden unter Ausblendung des Südens als Symbol des modernen „Schönen“. In dieser zentralen Bedeutung dominiert der Norden den Frühsymbolismus und gibt ihm durch eine semantische Geschlossenheit und Einheitlichkeit ein erstes eigenes Gesicht. Die drei im Grunde zeitgleich entstandenen Gedichte bilden keine stringente Evolutionskette, sondern sind Ausdruck der verschiedenen Kontextualisierungen des Nordens in der Findungsphase der symbolistischen Lyrik.

#### 1.1.1. *Iz-pod severnogo neba* (1895): Abschied von der Romantik

*Iz-pod severnogo neba* erschien 1895 in Bal'monts zweiter veröffentlichter Gedichtsammlung *V bezbrežnosti/ In der Grenzenlosigkeit*.<sup>109</sup> Der in Kapitel untergliederte Band fasst *Iz-pod severnogo neba* unter den Abschnitt *Meždu noč'ju i dnem/ Zwischen Nacht und Tag*, der auf den Prozess des Träumens, den Zustand zwischen Schlaf und Wachsein, Nacht und Tag verweist. In *Iz-pod severnogo neba* befindet sich das lyrische Ich analog zu diesen (tages)zeitlichen und Bewusstseins-Übergangsphasen in einem räumlichen „Dazwischen“: Es pendelt zwischen Norden und Süden und schwankt in seiner Präferenz für den einen und den anderen Raum. Das Ich flüchtet zunächst aus dem Norden in den Süden auf der Suche nach Glück und Sorglosigkeit. Im Verlauf des Textes erkennt es die Unmöglichkeit, im Süden das Erhoffte zu finden, und kehrt in der letzten Strophe geläutert in den heimatlichen Norden zurück:

---

<sup>109</sup> Auch: In der Uferlosigkeit.



Iz-pod severnogo neba ja ušel na svetlyj Jug<sup>110</sup>,  
 Gde zvučnee pocelui, gde pyšnej cvetuščij lug.  
 Ja chotel zabyt' o smerti, ja chotel ubit' pečal',  
 I umčal'sja bezzabotno v neizvedannuju dal'.

Otčego že zdes', na Juge, mne mereščitsja metel',  
 Snjatsja snežnye sugroby, tusklyj mesjac, sosny, el'?'  
 Otčego že zdes', na Juge, gde širok mečty polet,  
 Mne tak chočetsja uvidet' vody, ubrannye v led?

Da, ne ponjal ja, ne ponjal, čto s tosklivoju dušoj  
 Ne dolžny my vdal' stremit'sja, v kraj volšebnyj i čužoj!  
 Da, ne ponjal ja, ne ponjal, čto rodimaja pečal'  
 Lušče, vyše i volšebnej, čem čužbiny šir' i dal'!

Polnym slez, tumannym vzorom ja vokrug sebja gljažu,  
 S obol'stitel'nogo<sup>111</sup> Juga vnov' na Sever uchožu!  
 I kak uznik, poljubivšij dolgoletnij mrak tjur'my,  
 Ja ot solnca<sup>112</sup> udal'jajus', vozvraščajajs' v carstvo  
 t'my.<sup>113</sup>

Unter dem nordischen Himmel hervor ging ich  
 fort in den hellen Süden,  
 wo die Küsse klangvoller sind, wo die  
 blühende Wiese üppiger ist.  
 Ich wollte den Tod vergessen, ich wollte die  
 Traurigkeit umbringen,  
 und eilte sorglos in die unbekannte Weite.

Warum erscheint mir hier, im Süden, nur ein  
 Schneesturm,  
 Träumen mir schneeige Schneewehen, ein  
 matter Mond, die Kiefer, Tanne?  
 Warum nur hier, im Süden, wo der Flug der  
 Träume weit ist,  
 Möchte mich so sehr auf Wasser – in Eis  
 erstarrt – blicken?

Ja, ich verstand nicht, verstand nicht, dass wir  
 mit einer schwermütigen Seele  
 nicht in die Ferne streben sollen, in eine  
 zauberhafte und fremde Gegend!  
 Ja, ich verstand nicht, verstand nicht, dass die  
 heimatverbundene Trauer/der Kummer  
 Besser, höher und zauberhafter ist, als die  
 Weite und Breite der Fremde!

Erfüllt von Tränen, mit vernebeltem Blick sah  
 ich mich um,  
 vom verführerischen Süden gehe ich erneut fort  
 in den Norden.  
 Und wie ein Gefangener, der die jahrelange  
 Dunkelheit des Gefängnisses lieb gewonnen  
 hat,  
 Entferne ich mich von der Sonne, um in das  
 Königreich der Dunkelheit zurückzukehren.

*Iz-pod severnogo neba* gliedert sich in vier Strophen zu je vier Versen, von denen die ersten drei durch eine Zäsur des achthebigen Trochäus zusätzlich unterteilt werden. Der Text zerfällt in eine dualistische Struktur, die sich inhaltlich in den Fixpunkten ‚Norden‘ und ‚Süden‘ manifestiert. Die durch die Zäsur entstandenen Halbverse dividieren die beiden semantischen Angelpunkte auseinander. Hinzu gesellt sich der ‚Erkenntnisprozess‘, die Bewusstwerdung des Text-Subjektes über die eigene ‚nordische‘ Mentalität:

1. N – S  
 S – S  
 N – N  
 N – S

4. ICH – ICH  
 S – N!  
 N – N  
 S – N

<sup>110</sup> Seit der zweiten Auflage von *V bezbrežnosti* treten *Jug/ Süden* und *Sever/ Norden* in Großschreibung auf. Vgl. Markov, V.: Kommentar zu den Dichtungen von K. D. Bal'mont 1890-1910. Köln/ Wien 1988. S. 60.

<sup>111</sup> Variante: *plamennogo/flammend*. Vgl. Markov, 1988. S. 59.

<sup>112</sup> Nach dem Erscheinen von *Budem kak solnce* schreibt Bal'mont in einer späteren Auflage von *V bezbrežnosti* das Substantiv *Solnce* groß. Vgl. Markov, 1988. S. 60. Bal'mont verweist in diesem Zusammenhang auf die veränderte Ausrichtung seiner Lyrik.

<sup>113</sup> Bal'mont, K.: *Stichotvorenija*. L. 1969. [=BPBS]. S. 107f.

- |    |                                      |    |  |
|----|--------------------------------------|----|--|
| 2. | S – N<br>N – N?<br>S – S<br>ICH – N? | 3. | ICH – N<br>ICH – S!<br>ICH – N<br>N – S! |
|----|--------------------------------------|----|--|

Die regelmäßige Gliederung des Textes verliert mit dem letzten Vers der zweiten Strophe ihre Stringenz. Die mit ICH betitelten Halbverse bezeichnen den sukzessiven Erkenntnisgewinn des Ichs, dass sein in der ersten Strophe gefasstes Weltbild nicht stimmig ist. Die Frageform der zweiten Strophe, die nach der Korrektheit der N→S-Struktur fragt, unterstreicht das Zweifeln des Ichs. Der Bewusstwerdungsprozess, dass diese Struktur nicht aufrecht zu halten ist, reift in der dritten Strophe weiter und verfestigt sich, wie die Folge von Ausrufungssätzen in dieser Strophe verdeutlicht. Im ersten Vers der letzten Strophe kommt der Erkenntnisprozess zu einem Ende. Während die erste Strophe von einer N→S-Struktur geprägt war, verhält sich die letzte Strophe diametral dazu als S→N-Struktur und ist von „nördlichen Halbversen“ dominiert. Die Blickrichtung des Ichs wechselt von einem südlichen auf einen nördlichen Fokus.

Substanziell haben Norden und Süden keine Veränderung erfahren, geändert hat sich vielmehr das Verhältnis des Ichs zu den beiden.<sup>114</sup> Diese Bewertung entwickelt sich aus der Bewegung des Ichs aus dem einen in einen anderen Raum. Auch wenn die Vor-und-Zurück-Bewegung Norden-Süden-Norden das Gedicht zyklisch erscheinen lässt, so kehrt das Ich durch die Selbsterkenntnis verändert an seinen Ausgangspunkt zurück. Während die Raumordnung von Norden und Süden statisch ist, bewegt sich das Ich geistig wie physisch zwischen den Räumen. Es entwirft eine raumsemantische Ordnung, die sich an der topologischen Achse von Norden und Süden orientiert:

Norden	Süden
Dunkel	Hell
Mond (Nacht)	Sonne (Tag)
Eng	Weit
Heimat	Fremde
Kiefer	Blume
Tanne	Wiese
Eis, Schnee	(fließendes Wasser) <sup>115</sup>
Tod	(Leben)
Sorge, Kummer	Sorglosigkeit
Schwermütige Seele	(Leichte Seele)
Gefängnis	Freiheit
(Realität)	Traum
<i>Verführerischer</i>	← <i>Verführerisch</i>

<sup>114</sup> Die These von Silvia Althaus-Schönbucher, nach diesem Gedicht erhalte der Norden eine lichtere, helleren Anstrich (Vgl. Althaus-Schönbucher, S.: Konstantin D. Bal'mont. Parallelen zu Afanasij A. Fet. Symbolismus und Impressionismus. Frankfurt a.M. 1975. S. 43), zeichnet sich nicht in *Iz-pod severnogo neba* ab. Denn hier bleibt der Norden ein dunkles Gefängnis. Erst 1900 erhält der Norden *plenitel'nye/ bezaubernde* Eigenschaften.

<sup>115</sup> Die eingeklammerten Begriffe sind nicht explizit im Text genannt. Sie lassen sich hier jedoch implizit als binäre Opposition ableiten.

<i>Besser</i>	←	<i>Gut</i>
<i>Magischer</i>	←	<i>Magisch</i>
<i>Höher</i>	←	<i>Hoch angesehen</i>

Mit dem Norden verbinden sich für das Ich Trauer, Kummer (*pečal'*), Tod (*smert'*), karge Landschaft mit Enge und Bedrängtheit, ausgelöst durch den bedrückenden nordischen Himmel, den es als Gefängnis wahrnimmt (*dolgoletnij mrak tjur'my*). Charakteristisch sind für den Norden Schnee und Schneewehen, ein matter Mond, Kiefern, Tannen und zu Eis erstarrtes Wasser. Aus dem Gegensatz zum Süden, der stereotyp als sorgloser, lichter Freiheitsraum der Lebens- und Liebesfreude (*gde zvučnee pocelui/wo die Küsse klangvoller sind*) beschrieben wird, leiten sich implizit für den Norden Sorge und Leid ab, die auf das Ich abgefärbt haben. Es sieht sich als „schwermütige Seele“ (*tosklivaja duša*), die mit der Landschaft korrespondiert, im Gegensatz zu den üppigen Wiesen des Südens.

Gerade in seiner schwermütigen Seele sieht das Ich die Ursache für die Unfähigkeit, südliche Sorglosigkeit und Lebensfreude annehmen zu können. Es erkennt, dass es dem südlichen Raum mit all seinen Gegebenheiten fremd ist, invertiert die vorgefertigte Attribution und stellt den Norden komparativisch sogar über den Süden:

...rodimaja pečal'	die heimatliche Traurigkeit
Lušče, vyše i volšebnej, čem čužbiny šir' i dal'!	ist besser, höher und zauberhafter als die Weite und Breite der Fremde!

Das Ich erhebt den Norden aus einer unterlegenen, gebeugten Haltung auf eine höhere (*vyše*) und bessere (*lušče*) Stufe, die das fremde Ideal und Traumbild noch überflügelt. Das Ich erkennt die Korrespondenz zwischen sich und der nordischen Landschaft, die zuvor außerhalb einer persönlichen Beziehung gesehen wurde, und tritt selbst aus seiner gebeugten Haltung heraus. Es kehrt in das dunkle, aber heimatliche Gefängnis zurück, in dem es nun jedoch ein Königreich (*carstvo*) – das seiner Seele – erkennt.

Der Konnex zwischen dem Innen des Ich und der dann liebgewonnenen Finsternis des nordischen Gefängnisses stellt sich erst in der Fremde her und wird zum Bild der *rodimaja pečal'*, der heimatverbundenen Traurigkeit. In diesem Seelenzustand wirkt der Norden magischer, besser, höher; es lohnt sich – so das Ich – nicht, in den fremden Süden zu gehen, dessen Magie ins Leere läuft: „...s tosklivoju dušoj/ ne dolžny my vdal' stremit'sja, v kraj volšebnyj i čužoj!“/“...mit einer schwermütigen Seele/ [sollen] wir nicht in die Ferne streben, in eine magische und fremde Gegend!“. Die Erkenntnis, dass ein Gang in den Süden nicht lohnend sei, kann jedoch erst durch eine entsprechende Überprüfung erfolgen, so dass die Reise dorthin notwendig für die Erringung einer neuen Bewusstseinsstufe wird. In diesem Sinne bedingt und beeinflusst der Süden die Beziehung zwischen dem Text-Subjekt zum Norden und letztlich zu sich selbst.

Die *tosklivaja duša* ist keine vorübergehende Gefühlsstimmung, die im Süden abgelegt werden kann, sondern stellt die Mentalität des Ichs, seine seelische Disposition dar. Bal'mont verortet sie – klimatheoretisch konform – im Norden. Außerhalb des Nordens hat diese ‚angeborene‘ Schwermut keinen Partner, sie findet keine Veräußerung in der Außenwelt. Bal'monts Zeitgenosse, der Schriftsteller Éllis (Pseudonym Lev Kobylinskijs, 1879-1947) interpretiert die Gebundenheit des Ichs an den nordischen Himmel, dem Leitmotiv von Bal'monts erster Gedichtsammlung und *Iz-pod severnogo neba*, als Gebundenheit einer ‚überirdischen Seele‘ an die Erde:

Žažda neba – vot samyj osnovnoj i samyj sokrovennyj motif knigi ‚Pod Severnym Nebom‘, žažda inogo, ne blednogo, severnogo neba, a večnogo neba, togo ‚nezemnogo suščestvovanija‘, togo *ciel spirituel*, o kotorom mečtali i molilis' vse poëty.

No poët rožden pod serym severnym nebom, ‚s nezemnoj dušoj prikovan k zemle‘, poëtomu ego udel beskonečnaja, nevyrazimaja skorb', i sama Krasota javljaetsja poëtu liš' zvezdoj na nebosklone pečali, ili kak nevozmožnyj na zemle ideal...<sup>116</sup>

Die Gier nach Himmel – das ist das grundlegendste und innigste Motiv des Buches ‚Unter Nördlichem Himmel‘, die Gier nach einem anderen, nicht bleichen, nördlichen Himmel, sondern nach einem ewigen Himmel, nach jenem ‚nicht-irdischen Dasein‘, jenem *ciel spirituel*, von dem alle Dichter träumten und den sie erlebten.

Aber der Dichter ist unter dem grauen nördlichen Himmel geboren, ‚mit der nicht-irdischen Seele an die Erde geschmiedet‘, darum ist sein Schicksal der unendliche, unsägliche Gram. Und selbst die *Schönheit* kommt dem Dichter wie ein Stern am Himmel des Kammers vor oder wie ein auf der Erde unmögliches Ideal...

Éllis begreift den nordischen Himmel als Zeichen des seelischen Verhaftetseins im irdischen Dasein. Diese Seele sehnt sich fort nach einem ‚geistigen Himmel‘, der die überirdische Existenz des Daseins beschreibe. Dieser *ciel spirituel* ist Sinnbild für das Ideal der frühen Symbolistengeneration, die das wahre und erstrebenswerte Dasein für sich und die Welt außerhalb eines banalen irdischen Lebens vermutet.<sup>117</sup> Die Krux der Unerreichbarkeit dieses *ciel* ist nach Éllis durch die Mentalität des Dichter-Ichs bedingt: der Nimbus nordischen Grams, nordischer *toska* lastet auf dem Ich, das darum unfähig ist, die Schönheit (*krasota*) der Welt zu sehen, die Zugang zum *ciel spirituel* gewähre. Das Ich betrachte *krasota* von seiner Warte aus als ‚auf der Erde unmögliches Ideal‘, so wie es das Erlangen einer geistigen, nicht-irdischen Existenz als unmöglich erachte. Éllis sieht in dieser Zerrissenheit weniger einen Kontrast von nordischem Himmel und einem Sehnsuchtsraum ‚Süden‘, sondern verlagert sie auf den vertikal konstruierten Gegensatz von irdischem Dasein und überirdischer Existenz.

Er konstatiert diese unüberbrückbare Divergenz für Bal'monts ersten Gedichtband *Pod severnym nebom*. Auch das Gedicht *Iz-pod severnogo neba* reflektiert diese Attitüde scheinbar, wenn die lyrische Persona um die potenzielle Möglichkeit von Glück und

<sup>116</sup> Éllis: Russkie simvolisty. Konstantin Bal'mont, Valerij Brjusov, Andrej Belyj. Tomsk 1996. S. 54.

<sup>117</sup> Darüber hinaus stellt der Gebrauch des französischen Begriffs (*ciel spirituel*) den Bezug zum Vorbild des französischen Symbolismus her.

Sorglosigkeit im Süden weiß, diese dennoch – aufgrund seiner nordischen Disposition – unerreichbar bleiben. Den Sehnsuchtstraum des zufriedenen *ciel spirituel* in *Pod severnym nebom* (Éllis: *ciel spirituel, o ktorom mečtali...vse poëty/ der ciel spirituel, von dem alle Dichter träumten*) invertiert *Iz-pod severnogo neba* zu einem Traum vom Norden. Während das Gedicht zunächst dem Sehnsuchtstraum vom Süden nachhängt, erkennt das Ich, nachdem es den Süden physisch erreicht hat, dass es eigentlich einen Sehnsuchtstraum nach dem Norden hegt: Im Süden „fliegen die Träume weit“ (...*na Juge, gde širok mečty polet*) und doch träumt das Ich von nördlicher Landschaft (...*mne...snjatsja snežnye sugroby...*). In diesem zweiten Traum entdeckt das Ich den Norden neu und wertet ihn zu einem magischen Raum um. Der Traum, wie auch das Gedicht *Mečta* zeigt (s.u.), ist für Bal'mont das Instrument, mit dem das lyrische Ich in eine andere Seinssphäre vordringen kann, die eine andere Sicht auf die Welt ermöglicht. Das Träumen fungiert nicht als romantische Weltflucht, sondern wird zum Werkzeug der Transformation von Welt. Als Zustand zwischen Wachsein und Tiefschlaf schafft der Traum eine parallele Daseinsebene, die jenseits der klaren, logischen Welt des Wachens liegt und Dinge dieser Welt neu zusammenfügt und gestaltet. Der Norden wird hiervon erfasst und aus seinem ‚irdischen‘ Kontext herausgelöst. Durch den Traum nimmt das Ich sein ‚Gefängnis Norden‘ als *ciel sprirituel* wahr und wendet sich vom einstigen Sehnsuchtsraum Süden ab.

Aus der Konzeption der Sammlung *Pod severnym nebom* (vgl. Éllis) entwickelt das Gedicht *Iz-pod severnogo neba* die Beziehung zwischen Seelen-Ich zum Norden im Vergleich zu einer konkurrierenden Sphäre emanzipatorisch weiter, in dem es sich vom dualistischen Sehnsuchtsdenken löst. Der Text rückt das Verhältnis des Subjektes zur nordischen Welt in den Vordergrund und benutzt das konkurrierende System des ‚Südens‘ lediglich, um diese eigentliche, zentrale Beziehung zu evaluieren. *Iz-pod severnogo neba* ist damit nicht nur die Wiederentdeckung, sondern die Weiterentwicklung der nordischen Seelenlandschaft der Romantik:

In their pursuit of symbols and inner life, poets rediscovered the romantic „landscape of soul“, with the sea, sunrise and sundown, dusk, shadows, mist, the seasons, snow and blizzards, trees and flowers providing symbols of emotional states.<sup>118</sup>

Während *Iz-pod severnogo neba* den romantischen Seelen-Diskurs um den Norden weiterführt, entwickelt Bal'mont in anderen Texten einen Diskurs um die *krasota/ Schönheit* oder *ne-krasota/ Nicht-Schönheit*, wie er bei Éllis bereits angedeutet ist. Er führt von der romantischen, subjektzentrierten Emotionalisierung der Welt fort zu einer distanzierten

---

<sup>118</sup> Terras, V.: Poetry of the Silver Age. The Various Voices of Russian Modernism. Dresden/ München 1998. S. 10.

Betrachtung des Nordens als einer rein ästhetischen Kategorie, die erst mit dem Gedichtband *Budem kak solnce/ Wir werden wie die Sonne sein* außer Kraft gesetzt wird.

### 1.1.2. *Mečta* (1894): Aufbruch in die Moderne

In *Iz-pod severnogo neba* war das Verhältnis von Norden und Süden durch Abhängigkeit bestimmt: Ohne den Süden sah sich das Text-Ich außerstande, seine Beziehung zum Norden neu zu ordnen oder überhaupt ein Bewusstsein dafür zu gewinnen.

In *Mečta* rückt das Verhältnis des lyrischen Ichs zum Norden weiter in den Mittelpunkt. Im Gegensatz zu *Iz-pod severnogo neba* kann das Ich hier auf eine südliche Differenzerfahrung verzichten, um den Status des Nordens zu evaluieren. Vielmehr kommt ein dritter Raum hinzu, von dem aus das Ich seine Betrachtung vornimmt. Von diesem dritten Raum aus, der ohne jegliche Charakteristika bleibt, bewertet das Ich sowohl Norden als auch Süden und kommt zu dem Schluss:

Kak blednyj Sever mne i bliže, i milee, Čem svetlyj znojnyj Jug s svoeju krasotoj.	Wie mir der bleiche Norden näher und lieber ist Als der helle, glühende Süden mit seiner Schönheit.
---	--

Die beiden Verse bilden den Abschluss des fünfstrophigen Gedichts und sind die einzigen, in denen der Süden als konturloser Raum auftaucht. In den vier vorangehenden Strophen beschreibt das Ich ein Liebesabenteuer, das sich auf einer Fahrt in die „traurigen“ Schären der Ostsee – einem konkret verorteten Norden – abspielt.<sup>119</sup> Das Ich entwickelt dabei unabhängig von einer Reise in den Süden eine ähnlich emotionale Bindung zum Norden, wie sie am Ende von *Iz-pod severnogo neba* besteht. In einer Rückschau rekapituliert es ein rätselvolles, zauberhaftes Liebeserlebnis, das sich während der Fahrt ereignet. Das Ich ist, auch nachdem es aus dem Norden zurückgekehrt ist, von seinem Reiseerlebnis gefangen und erinnert sich voller Leidenschaft an die Liebesfahrt zurück. Mit diesem persönlichen Bezug wird der Norden in der letzten Strophe des Gedichts „einem hellen, glühenden Süden mit seiner Schönheit“ vorgezogen:

Steklo Baltijskich vod pod vetrom čut' drožalo,	Das Glas der Baltischen Gewässer zitterte kaum unter dem Wind,
Sredi pečal'nych šcher na Sever my neslis'.	Durch traurige Schären sind wir in den Norden geeilt.
Nevol'no ty ko mne svoj milyj vzor sklonjala.	Unwillkürlich neigtest du mir deinen lieben Blick zu.
V dvuch molodych serdcach mečty ljubvi zažglis'.	In zwei jungen Herzen waren die Träume der Liebe entzündet.

<sup>119</sup> Bei Semen Nadson (1862-1887), einem romantisch geprägten Übergangsdichter zwischen dem langsam verebbenden Realismus und der noch nicht formierten Moderne der 1880er Jahre, stand noch der Süden im Textzentrum und wurde konkret im Kaukasischen Bergland oder an der französischen Mittelmeerküste verortet. Der Norden besaß, abgesehen von Petersburg, keine Realtopographie. Vgl. *V gorach/ In den Bergen* (1879); *Da, choroši oni, kavkazskie veršiny/ Ja, schön sind sie, die kaukasischen Höhen* (1880); *Na jug, govorili druž'ja mne, na jug.../ In den Süden, sagten mir die Freunde, in den Süden...* (1885); *Proščaj, tumannaja stolica.../ Leb wohl, nebelige Hauptstadt...* (1885).

Ty mne kazalas' volšebnoju zagadkoj,  
Kazal'sja ja tebe zagadkoju, - i my  
Menjalis' vzorami vljublennymi, ukradkoj,  
Pod krovom severnoj večernej polut'my.

Kak choroši ljubvi zastenčivye laski,  
Kogda dve junye duši ozareny  
Mečtoj minutnoju, kak čary detskoj skazki  
Kak očertanija pričudljivoj volny.

Ni slova my s toboj drug drugu ne skazali.  
No byl naš razgovor bez slov krasnorečiv,  
S toboj rasstalsja ja bez muki, bez pečali,  
No sochranil v duše vostoržennyj poryv.

...Teper' druguju strast', strast' znojnuju, leleja,  
Ja bolee plenen toj čistoju mečtoj, -  
Kak blednyj Sever mne i bliže, i milee,  
Čem svetlyj znojnyj Jug s svoeju krasotoj.<sup>124</sup>

Du erschienst mir als zauberhaftes Rätsel,  
Ich erschien dir als Rätsel, - und wir  
Tauschten verliebte, verstohlene Blicke  
Unter dem Dach<sup>120</sup> des nordischen, abendlichen  
Halbdunkels.

Wie schön sind die schüchternen Zärtlichkeiten der  
Liebe,  
Wenn zwei junge Seelen erleuchtet werden  
Durch eine Minute Traum, wie der Zauber der  
Kindermärchen,  
Wie die Umrisse der bizarren Woge.

Kein Wort sagte ich zu Dir,  
Doch war unser Gespräch ohne Worte ausdrucksvoll<sup>121</sup>,  
Mit Dir konnte ich ohne Qual, ohne Trauer  
auseinandergehen,  
Aber in der Seele bewahrte ich die begeisterte  
Regung<sup>122</sup>.

...Jetzt eine andere Leidenschaft, eine glühende  
Leidenschaft hegend,  
Bin ich mehr von jenem reinen<sup>123</sup> Traum gefangen,  
Wie mir der bleiche Norden näher ist und lieber,  
Als der helle glühende Süden mit seiner Schönheit.

*Mečta* zeigt den Norden als Raum, in dem das Liebespaar in einen verzauberten, märchenhaften Traumzustand versetzt wird (*mečtoj..., kak čary detskoj skazki*). Die nordische Landschaft verbindet sich von Strophe zu Strophe immer enger mit dem Liebeserlebnis und wird zu dessen Sinnbild. Während die nordische Natur und das Liebespaar in der ersten Strophe noch unabhängig voneinander vorgestellt werden, stellt das Ich in den Strophen zwei bis vier einen Bezug im jeweils letzten Vers her. In der zweiten Strophe breitet sich der nordische Abendhimmel über die verstohlenen Blicke des Liebespaares. Sein Halbdunkel illustriert die Rätselhaftigkeit beider Partner. In der dritten Strophe zieht das Ich den gewagten Vergleich zwischen dem bizarren Umriss einer Wellenwoge und den Zärtlichkeiten, die Liebende austauschen (*Kak choroši ljubvi zastenčivye laski...kak očertanija pričudljivoj volny*). Die sukzessive Intensivierung des Liebesspiels kulminiert und entspannt sich in der vierten Strophe, in der das Paar voneinander geht: Die Landschaftsmetaphern des geheimnisvollen Halbdunkel, der bizarren Woge, des begeisterten Windstoßes/Ausbruchs (*vostoržennyj poryv*) begleiten und bebildern verstohlene Blicke, Zärtlichkeiten, ein vielsagendes Gespräch ohne Worte. Die Annäherung der Liebenden doppelt sich in der

<sup>120</sup> Schutz, Obdach.

<sup>121</sup> Redegewandt, beredt, aufschlussreich.

<sup>122</sup> Windstoß, Ausbruch.

<sup>123</sup> Klaren.

<sup>124</sup> Bal'mont, K.: *Sobr. Soč. v 2-ch tt.* T. I. M. 1994. S. 24f.

Annäherung und Überschneidung von Liebes- und Landschaftsrhetorik. Beide Felder kommen im Begriff des *poryv* zusammen.

Der hier metaphorisch aufgeladene Norden reicht in seiner Bedeutung über seine bloße äußere Physiognomie hinaus. Diese äußere Hülle besteht zu Beginn und am Ende des Textes aus traurigen Schären und nordisch Fahlem. Auch hier verändert die Textentwicklung die Wahrnehmung des Nordens und macht diesen zum Symbol des Liebestraums (*mečty ljubvi*) des Ichs. In der letzten Strophe kann das Ich daher auch von einer *znojnaja strast'*, einer glühenden Leidenschaft, sprechen, die es für den Traum vom bleichen Norden hegt. Bal'mont bezieht das Epitheton *znojnyj* in seinem Gedicht einmal auf den Norden, einmal auf dessen Antipoden Süden und eröffnet so ein Vergleichsfeld zwischen den beiden entgegengesetzten Räumen. Während dem Süden als direkte Eigenschaft *znojnyj* zugesprochen wird, ist der Norden von seinen Gegebenheiten nicht *znojnyj*, sondern wird erst durch die Leidenschaftsprojektion des Ichs zu einem „glühenden“: – Der Traum vom Norden und nicht der Norden selbst ist *znojnyj*, der Norden selbst ist vielmehr bleich (*blednyj*), ‚wässrig‘.<sup>125</sup> Über den Prozess des Träumens erreicht das Ich eine höherwertige Seinsebene, dringt hinter die vordergründige Erfahrung nordischer Landschaft vor und wertet sie um. Der Verweis auf das Träumen erfolgt bereits im Titel und erscheint weiterhin in der ersten und der letzten Strophe – allesamt interpretatorisch bedeutsame Stellen des Textes. In der ersten Strophe entzündet sich die Liebes-Mečta: „*V dvuch...cerdcach mečty ljubvi zažglis*“/ „*In zwei...Herzen waren die Träume der Liebe entzündet...*“ Das „Entzünden“ oder „Entfachen“ des Liebestraumes korrespondiert mit der feurigen (*znojnaja*) Leidenschaft, die das Ich für die *mečta* vom Norden in der vierten Strophe empfindet:

...Teper' v druguju strast', strast' znojnuju, leleja,	Jetzt eine andere Leidenschaft, eine glühende
Ja bolee plenen toj čistoju mečtoj,	Leidenschaft hegend,
Kak blednyj Sever mne i bliže, i milee...	Bin ich mehr von jenem reinen <sup>126</sup> Traum
	gefangen,
	Wie mir der bleiche Norden näher ist und
	lieber...

Das Ich ist am Ende des Textes nicht mehr vom Liebestraum gefangen, es hat eine neue Leidenschaft, einen neuen Traum: denjenigen vom Norden. Er ist landschaftliche Manifestation und Reminiszenz des Liebesglücks und Teil der symbolisierten Welt des Ichs, die in ihren äußeren Gegebenheiten mit dem inneren Universum des Ichs (und des Dus)

<sup>125</sup> Diese Haltung zeigt, dass für Bal'mont Sekundäres an der Welt sinnfällig ist: nicht der Wind, sondern der Geist des Windes sei anziehend. Bal'mont baut eine Ästhetik des Sekundären, der Schatten, des Widerscheins auf. Vgl. Ellis, 1996. S. 73 und Hansen-Löve, 1989. S. 223.

<sup>126</sup> Klaren.



korrespondiert.<sup>127</sup> Mit diesem Traum, der das Medium der nordischen Symbolisierung ist, verschließt sich das Ich gleichzeitig dem Süden und verneint dessen seelenlandschaftliche Symbolkraft, ist doch die südlichen Fremdartigkeit außerstande mit den Erlebnissen und dem Wesen des Ichs zu korrespondieren.

Im Unterschied zu *Iz-pod severnogo neba* rekurriert *Mečta* nicht allein auf das Verhältnis des Ichs zu den beiden Räumen, sondern auch auf deren Ästhetik.<sup>128</sup> Der für den Symbolismus zentrale Begriff der *krasota* wird in dem Gedicht erstmals zum Unterscheidungsmerkmal von Norden und Süden. Er nimmt die bedeutungstragende Position des letzten Wortes im Text ein und ist dort mit dem Süden verbunden (*...svetlyj znojnyj Jug s svoeju krasotoj*), unterliegt jedoch dem nordischen Symbol-Traum, der dem Ich ‚näher und lieber‘ ist. Die nicht näher definierte *krasota juga* ist keine Schönheit im Sinne des Bal’montschen Ästhetismus<sup>129</sup>, der eine zweite, anders geartete *krasota* bevorzugt, die mit dem Norden in Verbindung stehen muss. Weder die *krasota Juga* noch eine potenzielle ‚*krasota Severa*‘ werden in *Mečta* genauer definiert. Allein die dualistische Nord-Süd-Konzeption impliziert einen Gegensatz von ‚schönem‘ Süden und einem andersartig schönen oder gar nicht-schönen Norden. Als das ‚Anders-Schöne‘ korrespondiert der Norden mit der frühsymbolistischen Programmatik des so genannten Ästhetismus, der in der Nachfolge Baudelaires gegen einen normativen Schönheitsbegriff anschreibt.<sup>130</sup> Der Norden verkörpert als Gegenbereich des Südens die ästhetische Umwertung einer südlichen *krasota* und ist in dieser Eigenschaft konstitutiver Teil

---

<sup>127</sup> Die *correspondances* zwischen innerer und äußerer Welt seien nach Baudelaire, an dem sich Bal’mont orientiert, Zeichen des Symbols bzw. sind Aufgabe jedweder Symbolisierung. Die Nord-Gedichte *Zaroždajuščajasja žizn’/ Wiedergeborenes Leben* (1894), *Čajka/ Möwe* (1894) und *Mečta* seien laut Ellis die besten Beispiele für eine solche Symbolisierung, die er wie folgt beschreibt „...on [Bal’mont] postepenno rasširjaet obraz v simbol, odnovremenno organičeski-cel’no slivaja svoe „ja“ s časticej mirovoj duši; oščuščajemoj im v veščij;“ Ellis, 1996. S. 55f./“...er [Bal’mont] erweitert schrittweise das Bild zu einem Symbol, gleichsam das eigene ‚Ich‘ organisch-vollkommen mit einer Einheit der Weltseele verschmelzend; diese spürt er in den Dingen;“.

<sup>128</sup> *Mečta* bemüht sich bereits in viel stärkerem Maße um den Diskurs über ein nordisches und ein südliches ästhetisches Paradigma als es *Iz-pod severnogo neba* getan hat. Das Ich muss seine nordische Zugehörigkeit nicht mehr überprüfen und bleibt in seiner Attitüde konstant. Der Norden entwickelt sich emanzipatorisch weiter vom Diskurs des Mentalen zum Diskurs um die *Krasota*, die Schönheit.

<sup>129</sup> Hansen-Löve schlägt vor, für das eine der beiden Programme der symbolistischen Frühphase den Begriff *Ästhetismus* zu gebrauchen. Er macht damit dessen „Anspruch auf eine eigenwertige Wirklichkeit des Ästhetischen...“ (Hansen-Löve, 1989. S. 45.) deutlich und unterscheidet ihn vom Ästhetizismus: „Im Gegensatz zum Ästhetismus, der gewissermaßen funktional die Wirkung des ästhetischen Objekts bestimmt, nimmt der *Ästhetizismus* [kursiv von mir, K.W.] ein essentialistisch definiertes Kunst-Schönes an, das – in seinem Wesen immer gleichbleibend – vom jeweiligen Kunstwerk ‚repräsentiert‘ wird.“ (Hansen-Löve, 1989. S. 48.) Die vom Ästhetismus propagierte Variabilität des „Schönheitswertes“ zeigt sich gerade in Bal’monts Verschiebung der *Krasota* vom Süden auf den Norden.

<sup>130</sup> Baudelaire wird im zentralen Zeitschriftenorgan der ‚älteren‘ Symbolisten, den *Vesy*, zum Begründer und zur Leitfigur neuer Kunst und einer Ästhetik der ‚modernité‘ erhoben, wie Christa Ebert in ihrem Beitrag zur Rezeption des französischen Symbolismus in Russland beschreibt. Vgl. Ebert, Ch.: „Die französische Moderne in der symbolistischen Zeitschrift ‚Vesy‘“, in: Dies./ Sändig, B. (Hrsg.): *Franzosen und Russen. Linien eines kulturellen Dialogs*. Berlin 2001. [= Ost-West-Diskurse, 2] S. 27-40. Hier: S. 30.

einer frühsymbolistischen *negativen Ästhetik*<sup>131</sup>, eines *antiästetizismus*<sup>132</sup>. Die Merkmale einer derartigen ‚negativen Ästhetik‘ spiegeln sich in der frühsymbolistischen Vorliebe für das Hässliche, das Abwegige, Fremde, wie Aage Hansen-Löve betont.<sup>133</sup> In *Mečta* kristallisiert sich der Norden in seinen bleichen, gramvollen, ‚miserablen‘ Eigenschaften dabei als prototypischer „antiästhetischer“ Raum-Vertreter heraus, während der Süden im Rahmen eines vorgefertigten Schönheitskonzeptes, dessen Erläuterung es scheinbar nicht bedarf (der bloße Verweis im Text genügt), die Rolle des herkömmlichen, bekannten „ästhetischen“ Raumes innehat. Die neue, ungewöhnliche *krasota* manifestiert sich im Norden als Raum des außergewöhnlichen Erlebens, das sich gerade im freudigen emotionalen *poryv* (Ausbruch) entwickelt. Der *poryv*, gemeinsames Bild der nordischen Landschaft und des Liebesglücks des Ichs, wird dem Schönen vorgezogen und auf seine Weise als ‚schön‘ empfunden. Bal'mont setzt

der leeren Statik eines in sich ruhenden harmonikalen Schönheitsideals die Dynamik des Ausbruchs (*poryv*), der existentiellen Unmittelbarkeit entgegen, ohne dabei jedoch die Geplantheit und Klarheit der Komposition und die Kalkuliertheit des lyrischen Diskurses (außer Acht zu lassen).<sup>134</sup>

Diese allgemein geltende Aussage über die Ästhetik des Frühsymbolismus attestiert auch dem Gedicht *Mečta* über den Begriff des *poryv* die Verneinung des harmonikalen Schönheitsideals und die Bejahung des Dynamisch-Erlebenden als neuer Schönheit. In *Mečta* fehlt der Schönheit des Südens eine ästhetisierte Dynamik des literarisierten Nordens, in dem ein impulsiver *poryv* möglich wird. Der doppelte Norden- und Liebes-*poryv* wird jedoch gerahmt und domestiziert durch den klaren Gedichtaufbau, der einen *poryv* textuell nachahmt und aufbaut, in der letzten Strophe jedoch resümierend und rekapitulierend aus der Distanz betrachtet und in die Welt des Traumes verschiebt.<sup>135</sup> Semantisch versucht sich Bal'mont an der Ästhetisierung und damit Domestizierung der nordischen „Wasserlandschaft“, die landschaftliches Symbol des *poryv* ist, indem er ihr feste Formen gibt. „Die Wasser der

<sup>131</sup> *Negative Ästhetik*: Vgl. Hansen-Löve, 1989. S. 44. Bzgl. der Verwendung des ‚Ästhetik‘-Begriffs vgl. auch Fußnote.

<sup>132</sup> *Antiästetizismus*: Vgl. Minc, Z.: „Blok i russkij simvolizm“, in: Dies.: Blok i russkij simvolizm. Izbrannye trudy v trech knigach. II: Aleksandr Blok i russkie pisateli. SPb. 2000. S. 456-537. Hier: S. 459. Der frühsymbolistische Schönheitsbegriff sei keiner im Sinne von schön, hübsch (*krasivyj*, *prekrasnyj*) und laut Zara Minc weder mit lebensweltlichen Kategorien noch den Kategorien der Ästhetik gleichzusetzen, da die Symbolisten den Begriff Schönheit gerade „antiästhetisch“ benutzten. Minc verwendet, wie auch Hansen-Löve, den Begriff der ‚Ästhetik‘ kallistisch, der ‚ästhetisch‘ mit ‚schön‘ fälschlicherweise kurzschließt, und klammert die eigentlich dazugehörigen Gegenphänomene wie das Erhabene oder das Hässliche aus. Ästhetik, verstanden als Disziplin der Kunstphilosophie, umfasst jedoch immer beide Antipoden und ist nicht mit dem Kanon-Schönen gleichzusetzen. Vielmehr birgt die Ästhetik immer auch das Korrektiv zum ‚Schönen‘. Vgl. Zelle, C.: Die doppelte Ästhetik der Moderne. Revisionen des Schönen von Boileau bis Nietzsche. Stuttgart u.a. 1995. S. 10f.

<sup>133</sup> Hansen-Löve, 1989. S. 44.

<sup>134</sup> Hansen-Löve, 1989. S. 50.

<sup>135</sup> Auch trägt die zyklische Komposition des Gedichtes, die am Titelmotiv des *Mečta* und dessen Verwendung in der ersten und letzten Strophe nachzuvollziehen ist, zu einer „bändigenden“ Ästhetisierung des Norden-*poryvs* bei.

Ostsee“ werden von der Text-Persona als Glasoberfläche empfunden, die unter dem Wind leicht zittert: *Steklo Baltijskich vod pod vetrom čut' drožalo*. Die Flüssigkeit wird so zu einem festen Material fixiert, das neben seiner Zerbrechlichkeit auch die Assoziation von Flächigkeit weckt, die die Ostsee als (Wasser)Oberfläche sieht. Die Wellen werden nicht als solche, sondern um ihres Umrisses, ihrer Form willen hervorgehoben: *Kak očertanija pričudljivo volny/ Wie die Umrisse der bizarren Woge*. Bal'mont löst die See aus der semantischen Domäne der unbändigen Naturgewalt heraus und stellt sie unter den künstlerischen Blick der Form. Dieser festigt die flüchtigen Naturelemente des Wassers, der Welle und rückt die Natur in die Nähe eines Artefakts, von etwas Gewordenem, etwas Künstlerischem.

Analog wird auch der *poryv* des Liebesaktes, der selbst wiederum mit der Natur korrespondiert, ästhetisch gerahmt. Bal'mont setzt sich mit dem gebändigten *poryv* in *Mečta* bereits von den romantisch gefärbten „Skandinaviengedichten“ ab, in denen die nordische See als Höllenschlund der unberechenbare *poryv* der Natur ist (Vgl. *U f'orda/ Am Fjord*).<sup>136</sup> Durch die Schären in der Ostsee ist auch *Mečta* skandinavisch konnotiert und steht den entsprechenden Texten nahe, wie dem frühen *Sredi šcher/ In den Schären* (1893). Im Gegensatz zur düsteren (*chmurnoe*) Stimmung der „skandinavischen Gedichte“, die vom Ich als bedrohlich empfunden wird, präsentiert sich der Norden in *Mečta* als Obdach, unter dem die Liebenden ungestört sind. Das abendliche Halbdunkel wirkt nicht düster oder bedrohlich, sondern bietet einen Schutz. Die Szenerie in *Mečta* ist von einer Atmosphäre der Geborgenheit geprägt, in der die rohen Naturgewalten bereits gebändigt sind. Auch ist das Ich nicht – wie in den Skandinaviengedichten oder auch in *Iz-pod severnogo neba* – allein, sondern mit einem Du vereint. Nicht die romantische Einsamkeit *U f'jorda/ Am Fjord* oder das unerfüllte Sehnen nach einer *Norvežskaja devuška/ einem Norwegischen Mädchen*, sondern das gemeinsame Erleben und ein zufriedenes Auseinandergehen „ohne Qualen, ohne Traurigkeit“ zeigt *Mečta*. Der aufregende unmittelbare Liebes-*poryv* mündet in eine reflektierte Schlussaussage: Mit ihr scheint in *Mečta* bereits eine gewisse Distanziertheit des Betrachter-Ichs durch, die eine Ästhetisierung der nordischen Welt in Ansätzen zulässt. Die dekadente Außenseiterrolle des unbeteiligten Betrachters, der die Welt durch das Prisma moderner *krasota* betrachtet, deutet sich in *Mečta* an, deren Zuspitzung das programmatische

---

<sup>136</sup> Insbesondere der erste Lyrikband *Pod Severnym Nebom* (1894) enthält die so genannten skandinavischen Gedichte. Zu ihnen rechnet Vladimir Markov *Čajka/ Möwe, Norvežskaja devuška/ Norwegisches Mädchen, Razluka/ Trennung, U f'jorda/ Am Fjord, U skandinavskich skal/ Auf skandinavischen Felsen*. Vgl. Markov, 1988. S. 26-28. Die Gedichte stehen laut Markov unter dem Einfluss von Henrik Ibsens *Brand* und *Peer Gynt*, die Bal'mont aus dem Norwegischen übersetzt hat. Dmitrij Šarypkin hat diese Texte bereits 1963 in Bezug auf ihre skandinavische Nördlichkeit ausgiebig betrachtet. Vgl. Šarypkin, D.: „Blok i Ibsen“, in: Skandinavskij sbornik VI, 1963. S. 159-173. Auch Silvia Althaus-Schönbucher ordnet die genannten Texte im Rahmen ihres Nord-Süd-Kapitels in den Kontext Ibsens und Skandinaviens ein. Vgl. Althaus-Schönbucher, 1975. S. 37.

*Na dal'nem poljuse/ Am fernen Pol* ist. Dort fehlen explizites Text-Subjekt und romantischer Individualismus, Liebesthematik und Einsamkeitslyrik. Der Leser trifft stattdessen auf eine nordisch geprägte, unangetastete Welt von moderner Schönheit.

### 1.1.3. *Na dal'nem poljuse* (1895): Expedition zum modernen Norden

*Na dal'nem poljuse* erscheint 1895, wie auch *Iz-pod severnogo neba* in der Sammlung *V bezbrežnosti/ In der Grenzenlosigkeit* und gehört zur Gruppe so genannter Pol- oder Polargedichte, die Bal'mont 1895 und 1903 (1909) schreibt.<sup>137</sup> Sie eröffnen den Blick auf einen landschaftlich und topographisch extremen und darum ästhetisch attraktiven Norden.

Die Popularität des Polthemas bei Bal'mont stehe – der Slavistin Hildegard Schneider zufolge – im Zusammenhang mit den Polarexpeditionen von Georg Washington de Long (amerikanischer Polarforscher, 1844-1882?) im Zeitraum zwischen 1879 und 1882. Auch die Polfahrten Fridtjof Nansens in den 1890er Jahren, die Bal'monts Schriftstellerkollege Valerij Brjusov in seinem Poem *Car' severnogo poljusa/ König des Nordpols* (1898-1900) verarbeitet, mögen inspirierend gewirkt haben.<sup>138</sup> Dokumentationen über diese Expeditionen erscheinen zumindest im Russland der 1890er Jahre in großer Zahl.<sup>139</sup> Literarisch hat das Polarthema für die Russen sein Vorbild im französischen Symbolismus. Bal'monts *V carstve l'dov/ Im Königreich des Eises* von 1897 weist thematische Bezüge zu Charles Baudelaires *De Profundis Clamavi* („la terre polaire“) aus den *Fleurs du Mal* auf, die deutlichen Einfluss auf Bal'monts Frühwerk hatte.<sup>140</sup>

„(Raum-)semantische Popularität“ genießen die Polregionen aufgrund ihrer damaligen Unerschlossenheit: Nord- und Südpol gehören Ende des 19. Jahrhunderts zu den letzten „weißen Flecken“ auf der Weltkarte.<sup>141</sup> Im Zeitalter der Urbanisierung und des infrastrukturell bedingten Zusammenschrumpfens der Welt erscheinen die Pole als letzte Bastionen absoluter

---

<sup>137</sup> In den Band *Tišina* von 1897 gehen die Pol-Gedichte *Mertvye korabli/ Tote Schiffe* und *V carstve l'dov/ Im Königreich des Eises* ein. Als „Nachzügler“ veröffentlicht Ba'mont noch 1909 *V beloju stranu/ Im weißen Land*, einen Gedichtzyklus über die Eismwelt. Weiterhin nimmt das Gedicht *Ot poljusa do poljusa/ Von Pol zu Pol*, das in *Budem kak solnce* 1902/1903 erscheint, das Motiv des Pols auf. Im Gegensatz zu den „Polargedichten“, die die Polarwelt in den Mittelpunkt stellen, bleibt die Phrase „Ot poljusa do poljusa“ schlicht das Motiv für eine weltumspannende Wanderung des lyrischen Ichs, das die gesamte Erde – sogar die Polregionen – abgeschritten ist.

<sup>138</sup> Vgl. Schneider, H.: Der frühe Bal'mont. Untersuchungen zu seiner Metaphorik. München 1970. [=Forum Slavicum Bd. 16]. S. 44f.

<sup>139</sup> Vgl. Markov, 1988. S. 78.

<sup>140</sup> Markov zufolge könne man ein ganzes Buch über den Einfluss von Baudelaire und Bal'monts literarische Bezüge schreiben. Beispielsweise entwickle Bal'mont zentrale Motive wie Spleen, Frau-Dämon, Dämon als Geist der Schönheit, Gift, gigantische Städte nach dem Vorbild Baudelaires. Vgl. Markov, 1988. S. 123. Vgl. zu Baudelaires Polarlandschaft in *De profundis clamavi*: Teuber, 2001. S. 195-201.

<sup>141</sup> Der Nordpol (das Festland um den Pol) gilt trotz der großen Anzahl vorangegangener Expeditionsfahrten erst um 1909 als „entdeckt“ (Peary), der Südpol im Jahr 1911 (Amundsen). Der unzugängliche geographische Nordpol im Nordpolarmeer wird sogar erst 1927 erreicht.

Unberührtheit und Fremdheit, die sich signifikant von jeglicher Alltäglichkeit menschlichen Daseins unterscheiden. Bal'mont nutzt diese Besonderheit der Polarregionen, um sie als eigenständige Universen zu gestalten, die als parallele Welten versteckt in der menschlichen Welt existieren.

Landschaftlich gleichen sich Norden und Süden in extremen Polbereichen vollkommen: Beide verkörpern Räume der Kälte, des ewigen Eises und Schnees. Ohne explizite topographische Hinweise bleiben Norden und Süden somit ununterscheidbar. Dennoch verlagern Bal'mont – und auch Brjusov – ihre Polargedichte grundsätzlich an den *Nord-* und nicht an den *Südpol*: Bal'monts *Mertvyje korabli/ Tote Schiffe* von 1897 mit seiner *Poljarnaja Zvezda/ seinem Polarstern* sowie Brjusovs *Car severnogo poljusa* sind hierfür Beispiele. Es mag an den tradierten nordischen Motiven von Eis, Schnee und widrigem Klima liegen, die Polarregion eher mit dem Nordischen zu belegen. Darüber hinaus stammten die Polfahrer Nansen und Amundsen, deren Expeditionen Vorbilder für Brjusovs Text waren, aus dem Norden.

In *Na dal'nem poljuse* verlagert Bal'mont den „fernen Pol“ in das „Reich des Nordens“, auf das folgender Blick fällt:

Na dal'nem poljuse, gde Solnce nikogda  
Ognem svoich lučej cvety ne vozroščajet,  
Gde v mertvom vozduche oploty izo l'da  
Bezumnaja Luna, ne greja, osveščajet, -

Am fernen Pol, wo die Sonne niemals  
Mit dem Feuer ihrer Strahlen Blumen heranzieht,  
Wo in toter Luft die Bollwerke aus Eis  
Ein wahnsinniger Mond, ohne Wärme, leuchtet – hell.

V predelach Severa toskuet Okean  
Nemirajuščim bescel'nym rokotan'em,  
I, točno vspugnutyj, krutitsja uragan,  
I vdal' unositsja so vzdochom i s rydan'em.

Im Reich des Nordens grämt sich der Ozean  
Mit unstillbarem, ziellosem Getöse,  
Und, geradezu aufgescheucht, wirbelt der Orkan,  
Und zieht davon in die Ferne mit Seufzen und Schluchzen.

Na dal'nem poljuse, gde žizn' i smert' – odno,  
Moment spokoit'sja pred večerom podkralsja: -

Am fernen Pol, wo Leben und Tod eins sind,  
Der Augenblick, ruhig zu werden, nähert sich gegen  
Abend.

Vse bylo jarkim snom lučej ozareno,  
I tol'ko Okean ugrjumo volnoval'sja.

Alles war von einem hellen Strahlentraum entzündet.  
Und nur der Ozean wogte finster.

No vot zastyl i on. Byla jasna voda,  
Ognistaja, ona terjalasja v prostranstve,  
I, kak chrustal'nye nemye goroda,  
Vzdymalis' glyby l'dov – v netronutom  
ubranstve.

Aber auch er erstarrte. Das Wasser war klar,  
Feuerrot, verlor es sich im Raum.  
Und, wie stille Städte aus Kristall,  
Erwachsen die Eisschollen – in unberührtem Gewand.

I točno voprašal pustynnyj mir: "Za čto?"  
I krasota krugom bessmertnaja blistala,  
I ètoj krasoty ne uvidal nikto,  
Uvy, ona sama sebja ne uvidala.

Und gleichsam fragte die öde Welt: "Wofür?"  
Und unsterbliche Schönheit glänzte ringsum,  
Und niemand erblickte jene Schönheit,  
Ach, sie hat sich selbst nicht erblickt.

I bystrotečnyj mig byl polon strannyh čar, -

Und der schnellfließende Augenblick war voll von  
eigenartigem Zauber.

Poluugasšij den' obnjalsja s Okeanom.  
No žizni ne bylo. I Solnca krasnyj šar

Der halberloschene Tag umarmte sich mit dem Ozean.  
Aber es war kein Leben [dort]. Und der Sonne roter Ball

Tonul v besstrastii, sklonjajas' k novym  
stranam.<sup>142</sup>

Versank in Leidenschaftslosigkeit, sich neuen Ländern  
zuneigend.

Der sechsstrophige Text, in sechshebigen Jamben rhythmisiert, führt den Leser durch die arktische Welt. Die zwei einleitenden Strophen stellen die Atmosphäre und Beschaffenheit der Polarregion vor. Die Textinstanz greift dabei auf die vertrauten nordischen Beschreibungen von schwächerer Sonne, dominantem Mondlicht, karger Landschaft, Kälte, heulendem Sturm und unruhigem, unberechenbarem Meer zurück. Dem Leser bietet sich das Bild einer gequälten Polarwelt, die ächzt, stöhnt, krankt. Sie ist gekennzeichnet durch Mangel und Unvollkommenheit und nur ex negativo zu modellieren. Sie generiert sich aus dem, was sie nicht ist oder was sie nicht besitzt: Leben spendendes Sonnenlicht und Vegetation (*solnce nikogda...cvety ne vozroščает*), Wärme (*ne greja*), Verstand (*bez-umnaja*), Frieden/Zufriedenheit (*nemirajuščij*), ein Ziel (*bescel'nyj*). Das Licht des Mondes ist auch nur eine sekundäre Lichtquelle, die einzig mit Hilfe der Sonne zur Illumination fähig ist. Die letzte Strophe fasst den Zustand dieser öden Welt wie folgt zusammen: „*No žizni ne bylo.*“/ „*Aber es war kein Leben [da].*“ Das Symbol des Lebens, die Sonne, verlässt das Land des Pols und „neigt sich neuen Ländern“ zu. Das Gedicht führt zyklisch an seinen Anfang zurück.

Mit dieser polaren Negativsemantik wird in der dritten, vierten und fünften Strophe (den Mittelstrophen) gebrochen: Die arktische Welt wandelt sich in einem besonderen *mig/Augenblick* zur Abendzeit in einen Zustand der *krasota*, die aus dem Eis prachttvolle „stille Städte aus Kristall“ macht, das trübe Wasser aufklart und feurigwarm einfärbt. Wie bereits in *Mečta* und *Iz-pod severnogo neba* funktionalisiert Bal'mont den Traumprozess und den Zustand des Dazwischen zwischen Tag und Nacht, die Dämmerung, um diesen Moment herbeizuführen:

Moment spokoit'sja pred večerom podkral'sja: - Der Augenblick, ruhig zu werden, nähert sich gegen  
Abend.

Vse bylo jarkim snom lučej ozareno. Alles war mit dem hellen Strahlentraum entzündet.  
(S2 V2f)

Die negierenden Beschreibungsmuster der einführenden und abschließenden Strophen entfallen im Mittelteil, der „Mangel“-Raum füllt sich mit Bildern, die ihn in Schönheit erstrahlen lassen. In diesem Augenblick sind dort – wie die dritte Strophe einleitet – „Leben und Tod eins“ (*...žizn' i smert' – odno*). Gegensätze, Mängel und Unzulänglichkeiten sind aufgehoben. Die defizitäre Welt des Pols ist für einen „[schnell dahinfließenden, eigenartigen, zauberhaften] Moment“ (*bystrotečnyj mig byl polon strannyh čar*) vollkommen. In diesem Augenblick hält die Welt inne, sogar der Ozean erstarrt (*No vot zastyl i on*). Die Zeit ist

<sup>142</sup> Bal'mont, 1994. S. 52f.

eingefroren und hat die nordische Eislandschaft zur räumlichen Versinnbildlichung dieses *mig* gemacht.

Die nordische Polarwelt erkennt die Schönheit des Momentes und des eigenen Wesens jedoch nicht und fragt nach dem Warum, nach dem Sinn und Zweck des Augenblicks. Die eigene Schönheit bleibt unentdeckt, weil die Region selbst blind ist und niemand dort ist, der sieht. Diese Misere löst auf Seiten der Textinstanz den einzigen emotionalen Ausruf ‚*Uvy! Ach!*‘ des Textes aus, der zeigt, dass die Polarregion in einem unglücklichen, jedoch nicht zu fliehenden Zustand der ‚Ungekantheit‘ oder Verkantheit verharren muss. Die defizitäre Landschaft ist im kurzen Moment ihrer Vollkommenheit, in dem Augenblick also, in dem sie alles in sich enthalten findet, ohne (Selbst-)Bewusstsein für ihre *krasota*. Allein der Text kann den Moment der Vollkommenheit und der Schönheit fixieren. Als einziger Zeuge dokumentiert er den magischen *mig*, in dem die Polarregion zum Symbol der *krasota* wird, und erkennt die verborgene (ästhetische) Welt hinter den „miserablen“ Erscheinungen. Einzig der symbolistische Kunst-Text ermöglicht damit den Zugang und das Erfassen des Ästhetischen in der Welt. Außerhalb von Text bleibt die *krasota* unentdeckt und unzugänglich.

Aage Hansen-Löve hat *Na dal’nem poljuse* zum programmatischem Gedicht des Ästhetismus erkoren.<sup>143</sup> Nach seiner Auffassung setzt der Text eine „lunare Welt“ einer „solaren Welt“ entgegen, wobei erstere als idealisierte, ästhetische Anti-Welt gilt. Diese Anti-Welt wird im Norden gefunden, der als parallele Wirklichkeit zu einer solaren Welt konzipiert wird. Die raumsemantisch basierte binäre Tabelle von Hansen-Löve verdeutlicht die beiden paradigmatischen Weltentwürfe. Sie leitet sich direkt aus dem Text ab, der Repräsentant der jeweils linken Kolonade, d.h. die der lunaren Welt, ist:

Pol(arität) <sup>144</sup>	Komplementarität, Konjunktion
Ferne, Distanziertheit	Nähe , Unmittelbarkeit
Niemals	immer
Eis	Feuer, Strahl, Wärme
Tod	Leben
Wahn(sinn)	Erleuchtung
Erstarrung	Dynamisierung, Verflüssigung
(Sich) Verlieren	(Sich) Finden
(grenzenloser) Raum	(grenzenlose) Zeit
Kristall(ität)	Organik
Stummheit	Verkündigung
Stadt(-welt)	Naturwelt <sup>145</sup>
Unberührtheit	Berührtheit
Leere Welt	Seinsfülle
Frage	Antwort

<sup>143</sup> Vgl. Hansen-Löve, 1989. S. 56.

<sup>144</sup> Die Polarität von Norden und Süden ist bis auf den Erkenntnis-*mig* der *Krasota* vorhanden.

<sup>145</sup> Später ist gerade der Norden mit Natur gleichzusetzen.

Schönheit	Lebendigkeit
Glanz	Leuchten, Strahlen
Nicht-Wahrgenommen-Werden	Erkannt-Werden
Nicht-Selbstbewusstsein	Selbstheit, Individuation
Zeitlosigkeit, Augenblicklichkeit	Verzeitlichung des Ewigen im erfüllten Augenblick
Zauberei, Hexerei	Kult, Mythos
Verlöschen	Entflammen
Leblosigkeit	Leben
Leidenschaftslosigkeit	Erlebnisfähigkeit
Rötung der Sonne	Gold der Sonne
Untertauchen, Versinken	Auftauchen, (Sonnen-) Aufgang
décadence, descensus	Symbolkunst, ascensus. <sup>146</sup>

Die lunare Welt ist eine ästhetisierte Welt der Verneinung, die einer positiven, bejahenden Welt gegenübersteht. Doch die Negations- und „alteritären“ Beschreibungsmuster allein können einen *mir inoj*, eine ‚andere Welt‘ (der Ästhetik) evozieren:

[Eine] ‚andere Welt‘ (*mir inoj*) ist...insofern erfahrbar und ausdrückbar, als sie in den Kategorien der Negativität und Alterität gedacht wird: Sprachlich vermittelbar ist sie nur als Negation der Qualitäten der diesseitigen (eigenen, alltäglichen) Welt...<sup>147</sup>

Die lunare ‚andere‘ Welt hat im Norden ihre idealtypische Versinnbildlichung. Ihr Komplement, die solare Welt, entspricht in der frühen Phase des Symbolismus dem Süden. Die bekannten und häufig tradierten Oppositionierungen, mit denen der lunare Norden und der solare Süden assoziiert werden, sind hier virulent: Der Kampf zwischen Licht und Dunkel, zwischen Leben und Tod, zwischen Tag und Nacht, zwischen Schönheit und Nicht-Schönheit, zwischen Harmonie und Chaos, etc.<sup>148</sup> überträgt sich raumsemantisch auf die beiden Antipoden. Der vorliegende Text präsentiert den Norden als Negativ-Folie bekannter südlicher Qualitäten, denn auch wenn der Süden in *Na dal'nem poljuse* mit keinem Wort Erwähnung findet, ist er doch als das, was dem Norden mangelt, indirekt präsent. Im Augenblick der Symbolwerdung des Nordens, im *mig* seiner *krasota*, lösen sich diese Mängel auf. Der lunare Norden inkorporiert den solaren Süden und bildet mit ihm zusammen einen Universalraum der *krasota*. Norden und Süden verschmelzen mit ihren binären Eigenschaften und werden in ein oxymorales Spannungsfeld eingebettet: *Krasota* bedeutet damit zugleich *ne-krasota* und umgekehrt. Südliche Schönheit und nordische Nicht-Schönheit werden vertauscht und ineinander aufgelöst. Die Polarregionen begünstigen durch ihre naturgegebenen Ähnlichkeiten den Gedanken an die Möglichkeit einer Auflösung des Nord-Süd-Gegensatzes zugunsten einer vollkommenen ästhetisierten Welt.

*Na dal'nem poljuse* löst den Norden einerseits aus dem romantischen Mentalitätsdiskurs und stilisiert ihn andererseits zum Paradigma des frühsymbolistischen Ästhetismus. Dieser

<sup>146</sup> Hansen-Löve, 1989. S. 56f.

<sup>147</sup> Hansen-Löve, 1989. S. 89.

<sup>148</sup> Vgl. weitere Kategorien bei van Baak, 1988. S. 21f.



funktionalisiert den Norden mit seinen tradierten Charakteristika und Images zur räumlichen Versinnbildlichung einer neuen Ästhetik, die an die Tradition einer Ästhetik des Hässlichen, des Erhabenen, einer Ästhetik der Ambivalenz anschließt. Gerade weil der Norden vordergründig und traditionell als Raum des Mangels, der Unvollkommenheit, als defizitär und sekundär gilt, wird er zum neuen ästhetischen Ideal, das gerade mit Schönheitsformen des Überflusses, der Harmonie, des offensichtlich Vollkommenen bricht. Der „Mangel“ wird über die Symbolisierung des Nordens als oberflächlich entlarvt. Dieses Vordringen hinter die oberflächliche Unvollkommenheit gibt den Blick frei auf eine weitere Wirklichkeitsschicht, die die *krasota* und zugleich die Vollkommenheit des Nordens zeigt und als mir inoj das eigentliche Wesen der Welt offenbart.

Ein entsprechendes Paradigma für den Süden bildet sich in Bal'monts Frühwerk erst gar nicht heraus. Der Süden scheint ästhetisch uninteressant und vollkommen dem *byt/ der alltäglichen Lebenswelt* anzugehören, die von den frühsymbolistischen Ästhetisten als Wert negiert wird. Im Süden, wie *Iz-pod sevenogo neba* zeigt, ist Leben und menschliches Miteinander, das jedoch nur eine abzulehnende *ljudskaja sueta*, d.h. „menschliche Nichtigkeit“ sein kann,<sup>149</sup> wie es die perfekte Unberührtheit der Polregion in *Na dal'nem poljuse* nahe legt. Diese lunare Welt unterscheidet sich in ihren Charakteristika von der solaren Welt, in dem sie nicht „alltäglich schön“ ist. Während die Verbindung Süden-*krasota* offenbar eine bekannte, tradierte, eine „common-sense“-Verbindung darstellt, gilt im Gegensatz dazu der Konnex Norden-*krasota* als ungewöhnlich – nicht einmal der Norden selbst hält eine solche Verbindung für möglich. Die Wahrnehmung Süden-Schönheit ist im Vergleich zu Norden-Schönheit gefestigt und im alltäglichen Verständnis fast schon als reziprok zu bezeichnen. Verknüpft man allerdings den Norden mit dem Schönen, so impliziert dies in diachroner Perspektive die Zusammenfügung zweier Bilder, die inhaltlich weit auseinander zu stehen scheinen. Wenn *Na dal'nem poljuse* den Norden als *krasota* bezeichnet, bricht es die automatisierte Wahrnehmung des Nordens als nicht-schönem Raum auf. Auf diese Weise wird das Tor zu einer erweiterten, „hintergründigen“ Welt, die hinter dem „alltäglichen“ Begriff von *Sever* liegt, überhaupt erst aufgetan.

Im Sinne des Frühsymbolismus kann der Norden als Symbol von *krasota* gelten, während der Süden eher als Allegorismus von *krasota* fungiert. Trotz der immateriellen Begriffe ‚Norden‘ und ‚Süden‘, die sich eines dinglichen Charakters oder definitorischen Bildes entziehen, kristallisieren sie sich dennoch als symbolische oder allegorische Repräsentanten des Schönen heraus.

---

<sup>149</sup> Hansen-Löve, 1989. S. 60.

Bal'mont nähert sich in seinem symbolistischen Manifest *Ėlementarnye slova o simvoličeskoj poëzii/ Elementare Worte über die symbolistische Dichtung* (1900) dem Symbol-Begriff über die Abgrenzung zur Allegorie an, wie auch sein Dichterkollege Dmitrij Merežkovskij<sup>150</sup> und weitere Frühsymbolisten<sup>151</sup>. Während bei einer Allegorie eine bestimmte Idee mit einem äußeren Bild „rigide“ zusammengeführt wird und ihm untergeben ist, so kommen in symbolischer Dichtung zwei Gedanken organisch zusammen.<sup>152</sup> Im Gegensatz zum Symbol sei eine Allegorie nicht aus der Tiefe (zusammen)gewachsen. Diese „Oberflächlichkeit“ führt zu einer Monotonie der Allegorie: „*Allegorija govorit monotonnym golosom*“<sup>153</sup>/ „[Sie] spricht mit einer monotonen Stimme.“ Diese lässt keine Assoziation, keine Andeutung, keinen gedanklichen Spielraum zu und ist daher „stets rationalisierbar“<sup>154</sup> und logisch. Das Symbol steht gerade für Andeutung, Assoziation und „Ungenauigkeit“ in seiner Verweisung. Das symbolische Bild ist nicht deckungsgleich mit seinem Inhalt. Für die beiden Komponenten – Gedanke und Bild –, die sich im Symbol treffen, bedeutet dies eine Unabhängigkeit und in gewisser Weise auch eine Uneindeutigkeit. Diese Unabhängigkeit der Komponenten eines Symbols entspricht viel mehr dem ungewöhnlichen Konnex von Norden und *krasota* als der „monotonen, [logisch-rationalen] Stimme der Allegorie“, aus der die Koppelung Süden und *krasota* spricht. *Na dal'nem poljuse* zeigt am Beispiel von ‚Norden‘ und ‚Schönem‘ eine Vermischung von vermeintlich divergierendem Bild und Inhalt. Sie kennzeichnet diese Zusammenführung als organisch, wahrhaft, tiefgründig, während der Komplex Süden-*krasota* eine deterministische Beziehung (nach Bal'mont eine ‚Allegorie‘) darstellt, die zwar logisch-rational ist, der es aber an Kreativität und freier Assoziation mangelt.

Kreativität und freie Assoziation sind den Symbolisten aber gerade Garant für ein neue, ästhetische Weltanschauung. Die Symbolisten suchen stets den ‚doppelten Boden‘ der Erscheinungswelt, um komplexe, ungewöhnliche Zusammenhänge und Zusammenziehungen dahinter zu erkennen oder zu tätigen. Wenn Bal'mont meint: „*No nel'zja opredelit' glubinu*

<sup>150</sup> Im symbolistischen „Initiationsmanifest“ *O pričinach upadka i o novych tečenijach sovremennoj russkoj literatury/ Über die Gründe des Verfalls und über die neuen Strömungen der russischen Literatur* von 1893 betitelt Merežkovskij die künstliche Herbeiführung von Symbolen als „tote Allegorien“ (mertvye allegorii), die auf nichts mehr verweisen und die vor allem nichts andeuten. Symbole müssen seiner Meinung nach wahrhaftig und natürlich aus der „Tiefe der Wirklichkeit“ (iz glubiny dejstvitel'nosti) erwachsen. Vgl. Merežkovskij, D.: „O pričinach upadka i o novych tečenijach sovremennoj russkoj literatury“, in: Džimbinov, S. (sost.): Literaturnye manifesty ot simvolizma do našich dnei. M. 2000. S. 37-45. Hier: S. 43.

<sup>151</sup> Vgl. Hansen-Löve, A.: Die russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive. II. Band: Mythopoetischer Symbolismus. 1. Kosmische Symbolik. Wien 1998. S. 18f.

<sup>152</sup> Vgl. Bal'mont, K.: „Ėlementarnye slova o simvoličeskoj poëzii“, in: Džimbinov, S. (sost.): Literaturnye manifesty ot simvolizma do našich dnei. M. 2000. S. 47-57. Hier: S. 50f.

<sup>153</sup> Bal'mont, 2000. S. 50f.

<sup>154</sup> Hansen-Löve, 1998. S. 18.

*reki, smotrja na ee penu.*“<sup>155</sup>/ „...mit dem Blick auf den Schaum kann man niemals die Tiefe des Flusses bestimmen“, so verdeutlicht dieses Bild den zweifachen Blick des Symbolismus, der die Oberfläche sieht, immer aber auch dahinter schaut. Die Symbolisten sind vom „realen Dasein“ befreit (*otrešennye ot real'noj dejstvitel'nosti*) und befinden sich hinter einem Fenster, aus dem sie – abgetrennt und aus sicherer Entfernung – auf die Welt blicken.<sup>156</sup> Aufgrund ihrer „Teilnahmslosigkeit“ an dieser Welt sind die Symbolisten besser in der Lage, in jener Welt neue, andere, tiefere Strukturen, Zusammenhänge und Wesenszüge zu erkennen als diejenigen („Realisten“), die sich mitten in der Welt befänden.<sup>157</sup> Nur über diese durchdringende Beobachtung fügen sich die Dinge und Gedanken so zusammen, wie es ihrem Wesen eigentlich entspricht (Wiederherstellung oder Erkennen von verborgenen „organischen“ Strukturen und Seinszusammenhängen). Sie gehen – vermeintlich – ungewöhnliche Allianzen ein, die im „Mittendrin“ nicht zu erkennen sind, so wie die *krasota* eines Nordens in *Na dal'nem poljuse*, am fernen Pol. Das „Symbol Norden“ genügt – zumindest in der frühen Phase des Symbolismus – der *Maxime Krasota spaset mir*<sup>158</sup>/ *Schönheit rettet die Welt*, die auf einer ästhetischen Wahrnehmung des Daseins einerseits und auf dem Innovatorischen dieser ästhetischen Wahrnehmung beharrt.

#### 1.1.4. Sonne in Mitternacht – Die Entwicklung zu *Budem kak solnce* (1903)

Die Polregion bleibt auch in späteren Texten im Bild vom fernen Norden erhalten. Sie entbehrt jedoch einer ästhetischen Programmatik und ist nur noch Ausdruck eines Raumes am Rande der Welt.<sup>159</sup> Bereits mit Bal'monts (und des gesamten Symbolismus) Wechsel vom lunaren zum solaren Bildparadigma geht die differenzierende Ästhetik von Norden und Süden verloren. Die Kategorien vermischen sich, werden undeutlich und lösen sich gegenseitig in ihren Charakteristika ab. Der Norden wird heller, feuriger (*znojnyj*), reizend (*plenitel'nyj*), wie das Gedicht *Sever* zeigt, das 1900 in der Zeitschrift *Žurnal dlja vsech* unter dem Titel *krasota Severa/ Die Schönheit des Nordens* erscheint. Es deutet auf eine Weiterentwicklung des komplexen Verhältnisses von Norden und Schönheit hin, während das Verhältnis von Norden und Süden raumsemantisch irrelevant wird. Über *Mečta* (1894) und *Iz-pod severnogo neba* (1895) bis hin zu *Sever* (1900), vollziehe Bal'mont, wie Silvia Althaus-Schönbucher zeigt,

<sup>155</sup> Bal'mont, 2000. S. 57.

<sup>156</sup> Vgl. Bal'mont, 2000. S. 48.

<sup>157</sup> Vgl. Bal'mont, 2000. S. 48.

<sup>158</sup> Die These – ursprünglich aus Dostoevskijs Roman *Idiot* – wird von Vladimir Solov'ev zu Dostoevskijs eigener Überzeugung modifiziert, die sich zu einem bekannten Dostoevskij-Aphorismus (vgl. Vasilij Rozanov) in der russischen Kultur wandelt, wie Rainer Georg Grübel zeigt. Vgl. hierzu sowie zum ästhetischen Wertverständnis des Romans und bei Dostoevskij Grübel, 2001. S. 26f.

<sup>159</sup> Als ein solcher Raum fungiert der Nordpol in Vladimir Majakovskijs Drama *Mysterium Buffo* von 1921.

einen „dialektischen Dreischritt“ in seiner Bewertung und Inventarisierung des Nordens.<sup>160</sup> Bal'mont bewegt sich von einem „dunklen, von Trauer erfüllten Norden“ zu einer hellen, freudigen Variante, die um 1900 gleichberechtigt neben den frühen (skandinavischen) Norden-Bildern stehen. Der Norden sei selbst nun zu „einer schönen und hellen Landschaft geworden.“<sup>161</sup> Das feste, geschlossene Inventar und Paradigma des lunaren Nordens geht ab diesem Zeitpunkt verloren oder gilt als veraltet, während sich ein solares Paradigma in der Dichtung etabliert, das jedoch nicht mit dem Süden gleichgesetzt wird.

Symptomatisch für den Wandel von frühwerklicher Dominanz nordischer Themen allgemein und lunarer nordischer Themen im Speziellen zu einem reduzierten, gewandelten ‚hellen‘ Sever ist Bal'monts Tagebucheintrag, den er in der zweiten Ausgabe von *Pod Severnym Nebom* 1904 veröffentlicht.<sup>162</sup> Von der Warte der solaren Welt des bereits ein Jahr zuvor erschienenen *Budem kak solnce* betrachtet er rückblickend sein frühes Werk:

...Vse Stichii ljublju ja, i imi živet' moe tvorčestvo.

Ono načalos', èto dljaščeesja, tol'ko ešče oboznačivšeesja, tvorčestvo – s pečali, ugnetenosti, i sumerek. Ono načalos' pod Severnym nebom, no, siloju vnutrennej neizbežnosti, čerez žaždu bezgrannago, Bezgražnogo, čerez dolgie skitanija po pustynnym ravninam i provalam Tišiny, podošlo k radostnomu Svetu, k Ognju, k pobeditel'nomu Solncu.

Ot knigi k knige, javstvenno dlja každygo vnimatel'nogo glaza, u menja perebrošeno zveno, i ja znaju, čto, poka ja budu na Zemle, ja ne ustanu kovat' vse novye i novye zvenja, i čto most, kotoryj sozdaet moja mečta, uchodit v volnye manjašćie dali.

Ot bezcvetnych sumerek k krasočnomu Maju, ot robkoj ugnetenosti k Carice-Smelosti s blestjaščimi zračkami, ot skudosti k roskoši, ot sten i zapretov k Cvetam i Ljubvi, ot neznanija k sčast'ju večnogo poznanija, ot gnetu k glubokomu vzdochu osvoboždenija, k ètoj radosti videt' i laskat' svojim vzorom ešče novoe, vot ešče, i ešče, bez konca.

I esli voistinu ja ljublju vse Stichii v raznoe vremja ravno, mne vse že chočetsja skazat' sejčas', čto ljubimaja moja stichija – Ogon'...<sup>163</sup>

...Ich liebe alle *Elemente* (Naturgewalten) und durch sie lebt mein Werk./ Es nahm seinen Anfang – dieses weiter während, sich gerade erst abzeichnende Werk – mit Trauer, Niedergeschlagenheit und Dämmerungen. Es nahm seinen Anfang unter *Nördlichem* Himmel, aber, mit der Kraft innerer Unausweichlichkeit, über die Gier nach Randlosem, des *Unbändigen*, über lange Wanderungen durch öde Ebenen und Senken der *Stille*, kam es zum freudigen *Licht*, zum *Feuer*, zur siegreichen *Sonne*.

<sup>160</sup> Vgl. Althaus-Schönbucher, 1975. S. 43.

<sup>161</sup> Althaus-Schönbucher, 1975. S. 42.

<sup>162</sup> Die Lyrik Bal'monts ist bis 1903, gespickt mit nördlichen Allusionen, Motiven, Themen. Nach 1903 nimmt die Anzahl an nordischen Texten rapide ab. Diejenigen Gedichte, die dann noch den Nimbus des Nordens tragen, zeichnen ihn häufig in einem ‚lieblicheren‘ Licht als das lunare Frühwerk. So zentrieren sich vereinzelt Gedichte von 1906 (*Severnoe v'more/ Nordisches Meer*), 1907 (*Severnye/ Wir Nordischen*), 1909 (*Tumannj kon'/ Nebelpferd, Iz lesa v sad/ Aus dem Wald in den Garten*), 1911 (*Prekrasnej Ėgipta/ Schöner als Ägypten, Rubišče/ Zerlumpte Kleidung, Dvojniki/ Der Doppelgänger*) und später (1914, 1916 *Pod severnym nebom*, sowie einige wenige Veröffentlichungen Mitte der 1920er Jahre) um den Norden. Bis 1903 allerding häufen sich nordische Texte: 1893: *Sredi ščer/ Zwischen Schären*; 1894: *U skandinavskich skal/ Bei den skandinavischen Felsen, Norvežskaja devuška/ Norwegisches Mädchen, U f'orda/ Am Fjord, Zaroždajuščajasja žizn'/ Neugeborenes Leben, Čajka/ Die Möwe, Razluka/ Trennung, Mečta/ Traum*; 1895: *Pustynja/ Ödnis, Čachlye sosny/ Düstere Kiefern, Iz-pod Severnogo neba/ Aus dem Nordischen Himmel heraus, Na dal'nem poljuse/ Am fernen Pol*; 1897: *V carstve l'dov/ Im Königreich des Eises*; 1898: *Mertvye korabli/ Totenschiffe*; 1900: *Islandija/ Island, Ravnina/ Ebene, Sever/ Der Norden, Trilistnik 1-3: posv. Dagny Kristenzen/ Trilogie 1-3: gewidmet Dagny Kristensen*, 1902: *S morskogo dna/ Vom Meeresgrund*; 1903: *Gimn solncu/ Hymne an die Sonne*.

<sup>163</sup> Bal'mont, 1994. S. 8.

Von Buch zu Buch, offensichtlich für jedes aufmerksame Auge, wurde bei mir Glied um Glied verworfen, und ich weiß, dass ich, solange ich auf der *Erde* bin, nicht aufhöre immer neue und neue Glieder zu schmieden, und dass die Brücke, die mein Traum begründet, in wogende, lockende Weiten fortführt./ Von den farblosen Dämmerungen zum farbenprächtigen *Mai*, von banger Niedergeschlagenheit zur *Königin-Kühnheit* mit strahlenden Pupillen, von Kargheit zu Luxus, von Mauern und Verboten zu *Blumen (Farben?)* und *Liebe*, vom Nichtwissen zum Glück ewiger Erkenntnis, von Unterdrückung zum tiefen Seufzer der Befreiung, zu dieser Freude, mit dem eigenen Blick mehr Neues, mehr und immer mehr, ohne Ende, zu sehen und zu lieblosen.

Und wenn ich fürwahr alle *Elemente* (Naturgewalten) zu verschiedenen Zeiten gleich liebe, so möchte ich jetzt dennoch sagen, dass mein liebstes Element das *Feuer* ist...<sup>164</sup>

Bal'mont prägt seiner frühen Schaffensphase die Siegel *pečal'* (Kummer), *ugnetennost'* (Niedergeschlagenheit) und der *sumerki* (Dämmerung) auf. Er verlagert diese unter den nordischen Himmel, aus dem sich der Künstler seinen Weg über öde Ebenen (*pustye ravniny*) und Senken der Stille (*provaly Tišiny*) in die helle, fröhliche Welt der Sonne bahnt. Bal'mont stellt den *Severnoe nebo* dem *pobeditel'noe Solnce/ der siegreichen Sonne* gegenüber. Diese schiefgelagerte, nicht-binäre Opposition zeigt, dass der Gegensatz von Norden und Süden aufweicht und sich zu einem Gegensatz von Norden und Sonne wandelt. Bal'mont differenziert über das Für und Wider von altem nordischen und neuem solaren Weltbild auch zwischen einer zunächst romantischen, dann ästhetischen (vgl. die Gedichte *Iz-pod severnogo neba*, *Mečta*, *Na dal'nem poljuse*) und schließlich einer mythischen Ausrichtung seines Werkes: Bal'mont entwickelt in *Budem kak solnce* einen Mythos der Sonne, der sich von der jüngeren Symbolistengeneration um Andrej Belyj und Aleksandr Blok auf ein mythisches Begreifen und Wahrnehmen der gesamten Welt ausgeweitet wird.

## 1.2) *Per aspera ad astra*: Der junge mythopoetische Symbolismus

Nach der ästhetistischen Frühphase erfolgt der künstlerische Zugriff des Symbolismus auf die Welt im Rahmen eines mythopoetischen Gedankengerüsts, das das Schaffen von Kunst mit dem Schaffen von Mythen (*mifotvorčestvo*) und mit dem Gestalten des eigenen Lebens (*žiznetvorčestvo*) parallelisiert. Die symbolistische Generation von Andrej Belyj und Aleksandr Blok lässt Kunst und Leben ineinander greifen, vermengt „Text und Körper“ und „[eröffnet] ein diskursives Feld, das...[zwischen]...biographischer Lebenskunst' und fiktionalem Kunstleben“<sup>165</sup> oszilliert. Der symbolistische Künstler stilisiert das eigene Dasein zu Kunst und praktiziert zugleich die Erschaffung eines Lebens-Mythos. Das Kreieren von neuen (individuellen) oder der Rückgriff auf bekannte Mythen spiegeln das symbolistische Begreifen-Wollen und Aufspüren verborgener Strukturen und Funktionsprinzipien in der

<sup>164</sup> Die kursiv markierten Begriffe sind im Russischen entgegen der Orthografie groß geschrieben und damit sinnfällig.

<sup>165</sup> Schahadat, Sch.: „Das Leben zur Kunst machen“, in: Dies. (Hrsg.): *Lebenskunst-Kunstleben: Žiznetvorčestvo v russkoj kul'ture XVIII-XX vv.* München 1998. S. 15-47. Hier: S. 20.

Wirklichkeit wider: Als „ahistorische, ewige Wahrheiten“<sup>166</sup> bilden diese mythischen Strukturen die Basis des Weltgebäudes; als „[dynamisches Bezugssystem]“<sup>167</sup> fungieren sie für die Symbolisten als „[Erkenntnismedium gegenwärtiger Erscheinungen]“<sup>168</sup>, die sowohl das persönliche Dasein aber auch das Dasein in seiner globalen Gesamtheit umfassen.

Das mythopoetische Denken lässt den ‚Norden‘ im temporal akzentuierten Kontext agieren und differenziert mit seinem Paradigma ein *Jetzt* von einem *Dann*. Über die Konstituente ‚Dunkelheit‘ tritt der Norden zunächst in eine antithetische Beziehung zu ‚Licht-Mythen‘ verschiedener Art und Provenienz ein. Der Licht-Dunkel-Dualismus nimmt zunächst eine räumliche Gliederung vor, wird dann jedoch zu einem zeitlichen Strukturprinzip erhoben (‚dynamisches Bezugssystem‘). Auf den Zeitstrahl übertragen, wird nun eine nordische Zeit des *Ante Lucem* einer Zeit des Lichts vorgelagert. Die Zeit ‚*Vor dem Licht*‘ markiert typischerweise eine Zeit *vor* der Erleuchtung, die im Sinne des *žiznetvorčestvo vor dem Erkennen* der eigenen (Künstler-)Rolle liegt (Aleksandr Blok, Andrej Belyj) oder die das apokalyptische Weltende *vor* dem Beginn einer vollkommen neuen Zeitrechnung illustriert (Andrej Belyj). Der Norden wird in beiden Fällen zur spatialen Manifestation einer Vor-Zeit der (neuen) Welt oder eines Frühzustandes des (künstlerischen) Lebens, die beide unter der Ägide des Unbewussten, der Noch-Nicht-Erkenntnis stehen. Erst die Fixierung im symbolistischen Lebenstext, der Summe künstlerischer und lebensweltlicher Schöpfungsakte, weist die nordische Vor-Licht-Zeit als Strukturelement eines mythopoetischen Weltbildes aus. Für den jungen Andrej Belyj, die russischen Symbolisten und das ‚krisenbewusste‘ Europa im Jahr 1900 befindet sich dieses Weltbild in der Phase tiefreichender Umbrüche und Neuausrichtungen.<sup>169</sup> Belyjs *Severnaja Simfonija/ Nordische Symphonie*, die gerade in diesem Jahr vollendet wird, spiegelt das ambivalente Sentiment gegenüber der noch nebulösen, sich ankündigenden Neuformulierung des Daseins in der Zukunft in einem mythopoetischen Kunsttext wider. Auf der Basis der religionsphilosophischen Konzeptionen Friedrich Nietzsches und Vladimir Solov’evs entwirft die *Simfonija* das Szenario einer fundamentalen Zeitenwende und erhebt das nordische Dunkel zum atmosphärischen Grundtenor des *Jetzt* und *Hier*.

---

<sup>166</sup> Hesse, 1989. S. 84.

<sup>167</sup> Hesse, 1989. S. 84.

<sup>168</sup> Hesse, 1989. S. 84.

<sup>169</sup> Diese Zeit fördert überall in Europa entweder ein dekadentes Krisenbewusstsein über das Ende der Welt zutage oder mündet in einen Fortschrittsglauben an eine vollkommen neu gestaltete Zukunft. Vgl. Drost, W. (Hrsg.): Fortschrittsglaube und Dekadenzbewusstsein im Europa des 19. Jahrhunderts. Literatur – Kunst – Kulturgeschichte. Heidelberg 1986; Drehsen, V./ Sparn, W.: „Die Moderne: Kulturkrise und Konstruktionsgeist“, in: Dies. (Hrsg.): vom Weltbildwandel zur Weltanschauungsanalyse. Krisenwahrnehmung und Krisenbewältigung um 1900. Berlin 1996. S. 11-29. Hier: S. 21 und S. 25.

Aleksandr Blok bindet den Norden in das eigene *žiznetvorčestvo* um die *Prekrasnaja Dama*/ *Die Schöne Dame* ein. Das frühe Nord-Gedicht *V polnoč' gluchuju roždennaja.../ In tiefschwarze Mitternacht geboren...* (1900) bewegt sich im Dunstkreis seiner *Ante Lucem*-Texte, die die Zeit künstlerischen Unbewusstseins kennzeichnen, das mit dem Erscheinen der *Prekrasnaja Dama* im Sommer 1901 sein Ende findet. Der Norden ist in diesem Text Schnittstelle zwischen einem textimmanenten, aber auch biographischen *Gestern, Heute und Morgen*. Für Blok, der das eigene Schaffen als kohärente Bewegung aus der Dunkelheit ins Licht mythifiziert, stellt der Norden das dämmerige Dazwischen dar.<sup>170</sup>

Der Sommer des Jahres 1901 führt auch Andrej Belyj aus der jugendlichen Findungsphase seiner Dichtung heraus.<sup>171</sup> Der Schriftsteller verbringt jenen Sommer auf dem Familiengut in *Serebrjannyj kolodec* und macht Beobachtungen zu Sonnenaufgang und Morgenröte, die ihn künstlerisch neu inspirieren.<sup>172</sup> Später bemerkt er bezüglich seines Schaffenswandels, dass der Farbton seiner Texte von 1901 bis zum Sommer 1902 vom Rosa eines Sonnenaufgangs zu einem blendenden Gold geworden sei.<sup>173</sup> Er transponiert, wie Blok, die Entwicklung des eigenen Werks über das Bild der Lichtwerdung in den Bereich des Mythischen.

Das *žiznetvorčestvo* des *per aspera ad astra* illustrieren Belyjs und Bloks literarische Texte, indem sie sich in der ‚dunklen‘ Frühphase gerade einem nordischen Weltentwurf unterstellt sehen, dann jedoch dem Licht der *Prekrasnaja Dama* (Blok) oder des *Zolotoe runo/ Goldenen Fließ*‘ der Argonauten<sup>174</sup> (Belyj) nachspüren.

## 1.2.1 ‚Norden‘ als Symbol der Jahrhundertwende: Andrej Belyjs *Severnaja Simfonija* (1900)

### 1.2.1.1. Einführung und Inhalt

<sup>170</sup> Vgl. Kommentar (Bystrov, Grečiškin, Grjakalova, Kaurova, Kumpan, Kuznecova, Lavrov, Loščinskaja, Minc, Pomirčij, Sapogov) zur Edition der Gedichte für *Ante Lucem* in: Blok, A.: Pol. Sobr. Soč. i Pis. v 20-i tt. T. I: Stichotvorenija. Kniga pervaja (1898-1904). M. 1997. S. 415-417.

<sup>171</sup> „Other themes of Bely's youthful poetry, particularly before 1901, are more melancholy and earthbound. The earliest poems, as with his coeval Aleksandr Blok, are sighs of loneliness and youthful pessimism which give way, not without backsliding, to the radiant ‚dawns‘ of 1901.“ Pyman, A.: A history of Russian Symbolism. Cambridge 1994. S. 208.

<sup>172</sup> Auf die Bedeutung der Morgenröte in Musik und Literatur der Zeit verweist Fedor Stepun in seiner Monografie über den russischen Symbolismus. Vgl. Stepun, F.: *Mystische Weltschau. Fünf Gestalten des russischen Symbolismus*. München 1964. S. 301f.

<sup>173</sup> Zitiert nach Lavrov, da dort keine weitere Angabe auf das Original zu finden war: „Ton zor' leta 1901 – rozovoj; ton zor' 1902 goda – oslepitel'no zolotoj.“ Lavrov, A.: Andrej Belyj v 1900-e gody. Žizn' i literaturnaja dejatel'nost'. M. 1995. S. 124./ „Der Ton der Aufgänge des Sommers 1901 war rosa; der Ton der Aufgänge des Sommers 1902 – blendend weiß.“

<sup>174</sup> Vgl. zum *mythmaking* der modernen Künstler-Argonauten um Belyj, die in Analogie zum antiken Mythos am Ende der Jahrhundertwende ein goldenes Fließ der Zukunft suchten Lavrov, A.: „Andrei Bely and the Argonauts' Mythmaking“, in: Paperno, I./ Grossman, J. (eds.): *Creating Life. The Aesthetic Utopia of Russian Modernism*. Stanford 1994. S. 83-121. Hier: S. 84 und 90f.

Belyjs frühe Lyrik steht unter dem Einfluss Konstantin Bal'monts und widmet ihm die späten Gedichte aus *Zoloto v lazuri/ Gold im Azur*, Belyjs erster Gedichtsammlung von 1904. Sie enthält Texte, die zwischen 1899 und 1904 entstanden.<sup>175</sup> Belyjs Nord-Gedichte konzentrieren sich auf diese frühe Phase und auf den Zeitraum bis 1901. In „Post Lucem“ kommt dem Norden bei Belyj – im Gegensatz zu Blok – kaum mehr eine Funktion zu.<sup>176</sup> Zwar ruft er noch 1910 die „Braut Norden“ in *Golos prošlogo/ Stimme des Vergangenen* an, impliziert aber durch die Ausrichtung auf das Vergangene einen thematischen Rückbezug auf die früheste Schaffensphase. Das Gedicht stellt mehr ein sarkastisches Zurückblicken dar als eine Reanimation und Erneuerung des Nordens. Belyjs frühe Nord-Gedichte werden bevölkert von Riesen, Fabelwesen, Gnomen und nordischen Göttern.<sup>177</sup> Sie stehen im Kontext der 1900 entstehenden *Severnaja simfonija/ Nordische Symphonie*, die jedoch – zusammen mit *Zoloto v lazuri* – erst 1904 erscheint. Das „nordische Textkorpus“ aus dieser Zeit wird weiterhin von einer landschaftlichen Nordmotivik flankiert, erschöpft sich jedoch mit den nachfolgenden Gedichtsammlungen *Pepel'/ Asche* und *Urna/ Urne* (beide 1909).

Die nur äußerlich als Prosa anmutende *Severnaja Simfonija*<sup>178</sup> – die erste von vier literarischen Symphonien<sup>179</sup> – übernimmt paradigmatisch Stellvertreterfunktion für die Gesamtheit der Nord-Texte bei Belyj. Sie verdichtet die einzelnen Motive und Bilder aus *Zoloto v lazuri* zu einem apokalyptischen, chaotischen Endzeitbild, das an Richard Wagners Götterdämmerung angelehnt ist und einem erhabenen Impetus untersteht.<sup>180</sup> Der pessimistisch-melancholische Ton der Nord-Gedichte vereint sich in der *Simfonija* mit dem

---

<sup>175</sup> Vgl. Pyman, 1994. S. 209.

<sup>176</sup> Folgt man Marina Raudar, der Tartuer Literaturwissenschaftlerin, so intensiviert sich die Norden-Thematik im Werk Bloks bis zu ihrem Höhepunkt in der Phase des zweiten Gedichtbandes während der Revolutionszeit (1905+). Dass der Norden quantitativ nicht häufiger erscheint als in der frühen Phase bleibt unberücksichtigt. Man sollte vielmehr von einer geänderten Konnotation und Assoziation des Nordens bei Blok sprechen. Es ist sicher richtig, dass der Norden nach der Revolution von 1905 eine wichtige Rolle in Bloks Schaffen einnimmt, vor allem aber insofern als ‚Norden‘ hier realtopographisch rückkoppelbar wird, der eigenen Heimatverortung des Dichters dient und eine mythopoetische Abstraktheit verliert. Vgl. Raudar, 1982. S. 187, 190 und 197f.

<sup>177</sup> Vgl. Pyman, 1994. S. 206. Belyjs *Zoloto v lazuri* widmet diesen mythischen und märchenhaften Figuren den Abschnitt *Obrazy/ Gestalten*.

<sup>178</sup> Obwohl die Symphonie einen Umfang von gut 120 Seiten (in der Ausgabe der Slavischen Propyläen, Bd. 39 von 1971) hat und im eigentlichen Sinne kein Gedicht ist, so wird sie aufgrund ihres lyrischen Charakters, der sie auch für Aage Hansen-Löve für seine Motivsammlung des russischen Symbolismus relevant macht, dennoch hier Betrachtung finden. Vgl. Hansen-Löve: „Als einzige Ausnahme wurde A. Belyjs – rein äußerlich der Prosa zugerechneter – Text der *I-aja simfonija* zugelassen, ein Werk, das (im Gegensatz zu den drei anderen ‚Symphonien‘ des jungen Belyj) ganz klar der (nichtversifizierten) Wortkunst zuzuordnen ist“ in: Hansen-Löve, 1989. S. 15.

<sup>179</sup> Die zweite *Dramatičeskaja Simfonija/ Dramatische Symphonie*, entsteht nach der *Severnaja Simfonija*, wird jedoch bereits 1902 veröffentlicht. Die dritte Symphonie *Vozvrat/ Rückkehr* erscheint 1905, ihr folgt 1908 die vierte, *Kubok metelej/ Kelch der Schneestürme*.

<sup>180</sup> Den Bezug zu Wagner vgl. bei Kovač, A.: Andrej Belyj: The ‚Symphonies‘ (1898-1908). A Re-Evaluation of the Aesthetic-Philosophical Heritage. Frankfurt a.M./ München/ Bern 1976.



Heroisch-Erhabenen, das ihr den Beinamen *Geroičeskaja Simfonija/ Heroische Symphonie* einbringt und sie zum sensuellen und literarischen Abbild ihrer Zeit macht.

Die germanisch-nordische Mythologik eines Ragnarök und die landschaftlich-klimatische Konnotation der *Simfonija* als ‚Nordische‘ werden durch motivische Anleihen aus der Malerei (Goya, Boecklin, Beardsley, Whistler)<sup>181</sup> und der skandinavischen Literatur (Ibsen, Hamsun, Edda)<sup>182</sup> gestützt. Der Texttitel mit verschiedenen Alternativtiteln<sup>183</sup> sowie die Widmung an den Norweger Edvard Grieg<sup>184</sup> verweisen einerseits auf das ‚Nordische‘, aber auch auf das Musikalische. Der Text agiert in erster Linie zwischen diesen beiden Vektoren, die das Analysefeld zwischen musikalischer Textstrukturierung und nordischer Textsemantisierung ansiedeln. Im Gegensatz zu Anton Kovačs Arbeit, die den Norden – dort Synonym für Skandinavien – in der sonst ausführlichen Analyse ausgespart und als Leitmotiv des ersten Teils der *Simfonija* abtut,<sup>185</sup> versteht meine Arbeit den Norden als konstitutives Element des gesamten Textes.

Die *Severnaja Simfonija* besteht aus sich ständig wiederholenden Phrasen, die nummeriert und zu unterschiedlich langen Abschnitten (Einheiten) zusammengefügt sind. In den vier Teilen der *Simfonija* ergibt sich durch ein Muster an Wiederholungen von Motiven und Phrasen eine Rhythmisierung der nordischen Bildwelt und Lexik. Der Leser wird auf eine bestimmte Organisation und Gliederung des Textes aufmerksam, während er inhaltlich ein stringentes Handlungs- oder Ereignisprinzip vermisst und sich vor einem Kaleidoskop von

---

<sup>181</sup> Vgl. neben Kovač, 1976. S. 83 vor allem Lavrov, 1995. S. 51 und 62.

<sup>182</sup> Nach Kovač beziehe sich die *Severnaja Simfonija* auf ein Werk Ibsens mit dem Titel ‚Vikinger‘. In der russischen Übersetzung heiße dieses Werk Ibsens gerade *Severnye bogatyri*. Vgl. Kovač, A., 1976. S. 83. Es muss jedoch darauf hingewiesen werden, dass im Norwegischen kein Werk Ibsens exakt diesen Titel trägt. Auch konnte eine derartige russische Übersetzung weder in den Übersetzungslisten bei Nilsson (1958) noch bei Nag (1967) gefunden werden. Somit bleibt unklar, auf welches Werk Ibsens sich Belyj nach Annahme Kovačs hier beziehen soll.

<sup>183</sup> Die möglichen alternativen Titel der Symphonie verweisen auf das thematische und atmosphärische Klang-Bild der Symphonie: *Sever/ Norden, Severnye strany/ Nordische Länder, Rycar’ i korolevna/ Ritter und Königstochter, Korolevna/ Königstochter*. Belyj favorisiert dabei *Severnaja simfonija* und *Korolevna*. Er schreibt seine Vorschläge an Valerij Brjusov, der als Redakteur der zentralen symbolistischen Zeitschrift *Skorpion* die Erstveröffentlichung des Textes betreute. Vgl. Dubovnikov, A./ Trifonov, N. (red.): Valerij Brjusov. *Literaturnoe nasledstvo*, T. 85. M. 1976. S. 366.

<sup>184</sup> Nach Belyjs eigenen Aussagen orientieren sich die Landschaftsdarstellungen der zweiten und dritten Symphonie an Griechischer Motivik. Dmitrij Tschizewskij, der Herausgeber der Symphonien-Ausgabe in den Slavischen Propyläen, bemerkt in seiner Einleitung zu dieser Ausgabe, dass neben Griechischen Motiven („Die Königstochter“) auch mögliche Einflüsse Ibsens und Maeterlincks bestehen. Vgl. Tschizewskij, D.: „Andrej Belyjs ‚Symphonien‘“, in: Belyj, A.: *Četyre simfonii. Die vier Symphonien*. München 1971. [= Slavische Propyläen Bd. 39]. S. VII-XXV. Hier: S. XIV. In seiner Studie zu Belyjs Symphonien weist Anton Kovač hingegen den Einfluss des Norwegers (den er fälschlicherweise als Schweden bezeichnet) zurück und geht von einer subjektiven, symbolischen Widmung aus, die nichts mit der Struktur oder dem Inhalt der Symphonie zu tun habe. Vgl. Kovač, 1976. S. 58.

<sup>185</sup> Kovač hält die Figuren in der *Simfonija* eher für russisch denn für skandinavisch und verneint deshalb eine Relevanz des nördlichen Themas für die Struktur und den Inhalt des Textes. Vgl. Kovač, A., 1976. S. 43. Er konzentriert sich mehr auf den Begriff „Symphonie“ und versucht erfolgreich, verschiedene Analogien zwischen Belyjs literarischer Symphonie und einer musikalischen Symphonie herzustellen.

wechselnden Motiven und Themen wiederfindet.<sup>186</sup> Die Symphonie bewegt sich zwischen musikalischen Organisations- und Strukturansätzen in vertextlichter Form und der Literarizität des Wortes, das die Ordnungsstrukturen semantisch auflädt und mit „Inhalt“ versieht.<sup>187</sup> Wie Belyjs Zeitgenosse Éllis konstatiert, ist die Symphonie jedoch ohne Inhalt im Sinne einer stringenten Ereignisfolge oder Fabula.<sup>188</sup> Doch gesteht ihr Éllis im Sinne von Baudelaires *Idée génératrice* einen Inhalt zu, der dem Text eine basale Idee oder ein grundlegendes Symbol zur Verfügung stellt.<sup>189</sup> Der Belyj-Forscher Aleksandr Lavrov bestätigt eine „Inhaltfülle“ des Textes, wenn er in der *Severnaja Simfonija* „genaue bildlich-thematische Reihen“ erkennt, die einen nordisch-heroischen Eindruck vermittelten.<sup>190</sup> Lavrov geht sogar so weit, die musikalische Rhythmik und Klanglichkeit als emotionalen Subtext sowie als Strukturprinzip zu sehen und der Inhaltlichkeit des Wortes unterzuordnen.<sup>191</sup> Der Text gewinnt seinen vollen inhaltlichen Umfang folglich aus dem Zusammenspiel von *Idée génératrice* und musikalischem Strukturprinzip.

Im ersten Teil der Symphonie wird der Leser in das Königreich der nordischen Felder, der Recken, des nordischen Winters und „der allumfassenden Dunkelheit“ eingeführt. Der alte König dieses Reiches stirbt und überträgt die Regentschaft seinem Sohn, der mit seiner Königin zunächst das „mitternächtige Land“ flieht und in einem hellen Turm lebt. Sie kehren jedoch in die dunkle Heimat zurück, nachdem sie die „nordische Prinzessin“ bekommen haben, die von einem Propheten mit der Aufgabe betraut wird, die Welt aus der Dunkelheit ins Licht zu führen. Im zweiten Teil trifft die Prinzessin auf einen dunklen Ritter, der in einem Wald voller Fabelwesen lebt. Er möchte die Prinzessin heiraten, was jedoch durch ihren Vater, der als Wiedergänger erneut erscheint, vereitelt wird. Im dritten Teil befindet sich das ganze Land in einer apokalyptischen Stimmung und ist vom Satanismus, verkörpert durch verschiedene Figuren, befallen, dem auch der Ritter anhängt und dem er auf einer schwarzen Messe geweiht werden soll. In diese Gegend gerät nun eine Prophetin, die die baldige Rettung des Landes verkündet, indem Gott eine Erlöserin schicken wird. Diese Retterin tritt in Gestalt

<sup>186</sup> Fedor Stepun beschreibt den kaleidoskopischen Eindruck der Symphonien folgendermaßen: „Es fällt schon beim ersten Lesen auf, daß die Erlebnisse, um deren Mitteilung es Belyj in erster Linie geht, vom Dichter nicht in die fließende Zeit ausgeströmt, sondern als bebilderte Querschnitte durch eine zum Stillstand gebrachte Zeit gezeigt werden.“ Stepun, 1964. S. 300.

<sup>187</sup> Der Frage nach der Musikalität von Literatur sowie die Überlegung, wie eine musikalische Symphonie literarisch umsetzbar ist, wird an dieser Stelle nicht nachgegangen; sie erfolgt nach der Textanalyse.

<sup>188</sup> Éllis versteht ‚Inhalt‘ als realistische (empirisch mögliche und wahrscheinliche) Abfolge von Ereignissen. Belyjs Symphonie ist in dieser Hinsicht tatsächlich schwerlich inhaltsvoll: Die vier Teile und der Prolog der *Severnaja Simfonija* sind mehr über die wiederkehrenden Bilder und Assoziationen miteinander verbunden als dass sie eine stringente Handlung ergeben würden. Vgl. Éllis, 1996. S. 214.

<sup>189</sup> Vgl. Éllis, 1996. S. 214.

<sup>190</sup> Vgl. Lavrov, 1995. S. 60f.

<sup>191</sup> Vgl. Lavrov, A.: „U istokov tvorčestva Andreja Belogo (‚Simfonii‘)“, in: Belyj, A.: *Simfonii*. L. 1991. S. 5-34. Hier: S. 7 und 16.

der Prinzessin auf, die ihre Aufgabe, das Volk aus der Dunkelheit ins Licht zu führen, wahrnimmt. Der Ritter wird gerettet, „die nordischen Könige“ feiern das Ende der Dunkelheit und das nahende Tageslicht. Im vierten Teil der *Simfonija* wird eine liebevolle Wasser- und Seenlandschaft mit „Inseln der Glückseligen“ präsentiert. Man befindet sich in einer transzendenten Welt außerhalb der bisherigen Räume und blickt aus der Ferne auf jene zurück. In paradiesischen Bildern wird die Szenerie beschrieben, in der eine Sie und ein Er auftreten, mit denen die Prinzessin und der Ritter gemeint sind. Sie sind Teil der friedvollen Bewohner der Inseln, der „weißen Männer und Frauen“. Gott selbst bewegt sich in menschlicher Gestalt durch diese Gegend. Am Ende kündigt ein weiß gekleideter Unbekannter von einer nahenden neuen Zeit, die sich mit dem Ende der Nacht und der in Kürze aufgehenden Sonne andeutet. Der „Tag“ beginnt im Nord-Osten, wohin die Prinzessin sich aufmachen soll. Die Symphonie schließt mit dem Schlag der Silberglocke, dem Zeichen für die Zukunft, aus der im Osten der Morgenstern zu leuchten beginnt. Ein Prolog rekapituliert die Ereignisse der vier Teile und gibt eine atmosphärische Einstimmung auf den Text.

#### 1.2.1.2. Das nordische Wortfeld und sein Zusammenspiel mit Ost, West, Süd

Der Norden fungiert zusammen mit einem engen lexikalischen Umfeld als Mittler zwischen Struktur und Inhalt der *Simfonija*. Einerseits wird die rhythmische Struktur des Textes erst durch ein lexikalisches Muster sich wiederholender und variierender Begrifflichkeiten des Wortfeldes ‚Norden‘ transportiert. Andererseits birgt dieses Feld auch die Atmosphäre und Bildlichkeit der *Simfonija*. In der Interaktion mit den anderen Himmelsrichtungen zeigt sich neben der quantitativen Dominanz des Begriffssparadigmas ‚Norden‘ auch dessen gesteigerte Symbolhaftigkeit, die zusammen mit dem Symbol ‚Osten‘ konstitutiv für den Entwurf des *Simfonija*-Kosmos ist.

Evaluiert man die Frequenz, mit der die Begriffe ‚Norden‘ und ‚nordisch‘ auftreten, so ergibt sich folgende Statistik, die eine Dominanz des Nordischen im ersten Teil der Symphonie belegt:

Vstuplenie (S. 13-17) <sup>192</sup> :	-
Teil I (S. 21-43):	11 Abschnitte (von 23) mit insgesamt 17 Begriffsnennungen
Teil II (S. 47-72):	2 Abschnitte (von 44) mit insgesamt 2 Begriffsnennungen
Teil III (S. 75-99):	5 Abschnitte (von 35) mit insgesamt 9 Begriffsnennungen
Teil IV (S. 103-121):	3 Abschnitte (von 33) mit insgesamt 4 Begriffsnennungen

Die mit dem Nordischen verbundenen Motive und Wortphrasen sind folgende:

<sup>192</sup> Alle Seitenangaben beziehen sich auf die Ausgabe der Slavischen Propyläen (Bd. 39): Belyj, A.: Četyre simfonii. Die vier Symphonien. München 1971. Die Hervorhebungen stammen – wenn nicht anders vermerkt – von mir, K.W.

Nordische Recken	severnye bogatyri (I, 22, 1), (I, 23, 4)
Nordische Könige	severnye koroli (III, 96, 2), (III, 97, 7), (III, 98, 20)
Die Schöne des Nordens (die <b>Einsame</b> .)	krasavica severa (krasavica severa. <b>Odinokaja</b> ) (I, 33, 2), (II, 70, 1)
<b>Einsames</b> nordisches Blümchen	<b>odinokij</b> severnyj cvetok (I, 38, 3), (I, 38, 4), (I, 38, 5), (I, 38, 6)
Nordische Felder, einsame Felder	severnye polja, <b>odinokie</b> polja (I, 23, 1), (I, 25, 1), (II, 57, 1)
<b>Ferne</b> nordische Felder	<b>dalekie</b> severnye polja (I, 32, 1), (I, 36, 2)
<b>Ferner</b> Norden	<b>dalekij</b> Sever (I, 27, 5), (I, 36, 2)
<b>Ferne</b> nordische Stadt	<b>dalekij</b> severnyj gorod (III, 90f, 1), (III, 92, 1)
Nordische Länder	severnye strana (III, 87, 5)
Nordische Erde	severnaja zemlja (IV, 114f, 4)
Wind – nordischer Revun (Wind-Revun, einsamer Revun)	veter – severnyj Revun (veter-Revun, <b>odinokij</b> Revun) (I, 30, 2) (III, 87, 2) (III, 87, 3)
Nordischer Wind; Norden. Wind.	severnyj veter, sever. veterok (III, 93, 5) (IV, 107, S. 5)
Nordische Birken	severnye berezy (I, 23, 2), (I, 25, 2)
Nordischer Winter	severnaja zima (I, 30, 1)
Nord-Osten	severo-vostok (IV, 108, 7), (IV, 109, 12)

Neben den unmittelbaren ‚nordischen‘ Wortfügungen treten die Begriffe *odinokij*, *dalekij* und *veter-Revun* als lexikalische Marker des Nordens auf. Sie bilden wiederum eigene Verknüpfungen (*odinokij*: 34x), wie die *odinokaja sosna* (einsame Kiefer), das *odinokoe carstvo* (das einsame Königsreich) des Nordens und beschreiben die Moll-Befindlichkeit der Akteure (Prinzessin, Königin, Wind-Gott Revun und den Koloss im zweiten Teil der Symphonie). Das zu *odinokij* assonantische Attribut *dalekij/fern* taucht beständig auf (25x) und ist, wie die Statistik zeigt, eng mit dem Nordischen verbunden. Vor allem die *dalekaja Rodina/ die ferne Heimat*, die *rodimye strany/ die heimatlichen Länder* (I, 34, 2 und 3) bilden die Brücken zum Norden, der Heimstatt von König, Königin, Prinzessin.

Aus dem umgrenzten Vokabular und seiner Rekapitulation im Text entwickelt sich ein Netz der Bedeutungen und Verbindungen zwischen den einzelnen Lexemen. Als eindringliches Beispiel für diese verbindende Struktur seien zwei refrainhaft<sup>193</sup> aufeinander bezogene, raumtextlich voneinander getrennte Abschnitte vorgestellt. Es handelt sich dabei um eine Stelle, in der der junge König mit seiner Prinzessin vom Königshof flieht:

1. Oni bežali v severnych poljach. Ich okačivalo lunnym cvetom.
  2. Luna stojala nad kučkoj čachlych, severnych berez. Oni vzdohnuli v bezyschodnyh pustotach.
  3. Korolevna plakala.
  4. Slezy ee, kak žemčug, katilis' po blednym ščekam.
  5. Katilis' po blednym ščekam. (I, 23)
- 
1. A molodoj korol' s korolevoj bežal v odinokich poljach. Ich okačivalo lunnym svetom.
  2. Luna stojala nad kučkoj čachlych, severnych berez, i oni vzdohnuli v bezyschodnyh pustotach.
  3. Korol' plakal.
  4. Slezy ego, kak žemčug, katilis' po blednym ščekam.
  5. Katilis' po blednym ščekam. (I, 25)

<sup>193</sup> Vgl. Kovač, 1976. S. 91.

1. Sie liefen in den nordischen Feldern. Sie wurden mit Mondlicht übergossen.
  2. Der Mond stand über der Masse kränklicher nordischer Birken. Sie stöhnten in den unausweichlichen Öden.
  3. Die Prinzessin weinte.
  4. Ihre Tränen, wie Perlen, rollten von den bleichen Wangen.
  5. Rollten von den bleichen Wangen.
- 
1. Und der junge König lief mit der Königin in den einsamen Feldern. Sie wurden mit Mondlicht übergossen.
  2. Der Mond stand über der Masse kränklicher nordischer Birken und sie stöhnten in den unausweichlichen Öden.
  3. Der König weinte.
  4. Seine Tränen, wie Perlen, rollten von den bleichen Wangen.
  5. Rollten von den bleichen Wangen.

Neben der bekannten melancholisch-gedrückten Atmosphäre des Nordens zeigt sich, wie das Begriffsgeflecht durch einige wenige Veränderungen (oni > molodoj korol' s korolevoj; severnye > odinokie; korolevna > korol') entwickelt wird: Die lexikalische und syntaktische Analogie der beiden Passagen evoziert einen Wiedererkennungseffekt, der beide Abschnitte zusammenbindet und sie als Variationen kennzeichnet. Der ‚variative‘ Eindruck der Phrasen entsteht durch die Beschränkung auf ein schmales, sich ständig wiederholendes Vokabular und eine repetitive Syntax, die aus den oben zusammengestellten Wortfügungen bestehen. Entlang der Phrasen lässt sich die Entwicklungslinie der ‚nordischen Domäne‘ durch die Symphonie verfolgen:

Ähnlich wie der erste Satz einer ‚musikalischen‘ Symphonie Grundthema und basale Thematik festlegt, so legt Belyj mit der Kodierung des ersten Symphonie-Teils als ‚nordisch‘ sowohl den symbolischen Schauplatz seines Licht-Dunkel-Kampfes auch die dunkle und zugleich reckenhaft heroische Stimmung fest. Als eine Art „Kontrapunkt“ tritt dort die Prinzessin als schöne Blume des Nordens auf, die Weiblichkeit, Zartheit und Licht symbolisiert.

Im zweiten Teil, der dem Ritter gewidmet ist, kehren lediglich die Kombinationen *severnye polja/ nordische Felder* und *Odinokaja krasavica severa./ Die einsame Schöne des Nordens*. als einfache Wiederholungen des ersten Teils wieder und sind Reminiszenzen an die Prinzessin, die zukünftige Braut des Ritters.

Im dritten Teil betritt erstmals der Wind und Wind-Gott Revun das nordische Paradigma. Als Gottheit *Revun* verkörpert er Rausch und Ekstase, die als ‚Außer sich sein‘ mit der drohenden Apokalypse im dritten Teil korrespondiert. Neu eingeführt werden hier auch die nordische Stadt (*severnyj gorod*), die nordischen Könige (*severnye koroli*) und die nordischen Länder (*severnye strany*). Der *severnyj gorod* hat seinen Vorläufer im ersten Teil als verlassene, verwaiste Stadt, die von nordischen Feldern, Birken, Kiefern gerahmt ist (I, 23f). Auch die

nordischen Könige stehen in Beziehung zu den *severnye bogatyri/ nordischen Recken* des ersten Teils: Dort sind die nordischen Recken Beschützer und Heer des Königsthrons. Im dritten Teil versammeln sich die nordischen Könige um diesen Thron, um das Ende der Nacht und den nahenden Sonnenaufgang zu besingen und zu feiern. Die *severnye strany* sind gerettet und in Gottes Hand (III, 87, 1), nachdem der Ritter aus den satanischen Versuchungen befreit ist.

Der friedliche, ausgeglichene Blick auf die Welt im vierten Teil der *Simfonija* lässt den Norden zur feminin-weichen ‚nordischen Erde‘ (*severnaja zemlja*, feminines Genus) werden, der nicht mehr der maskuline, reckenhafte Nimbus anhaftet. Mit der *severnaja zemlja* löst sich der weibliche und lichte Kontrapunkt der nordischen Prinzessin aus dem ersten Teil auf. Der nordische Wind, im ersten und dritten Teil einem „Revun“, einem „Brüller“/„Heuler“ und einer rauschhaften Gottheit gleich, wird in der glückseligen „Außenwelt“ als *svežij veterok/ frischer leichter Wind* wahrgenommen und hat sich in ein harmloses, diminutivisches Lüftchen verwandelt. Zu diesen ausgeglichenen Bildern des Nordens gesellt sich die Verknüpfung des Nordens mit dem Osten zu *severo-vostok/ Nord-Osten*, die der Prinzessin und ihren Nachfolgern Wegweiser in eine freudige Zukunft ist (IV, 108f). Die Verbindung von Norden und Osten rekurriert nicht auf eine konkrete Richtungsangabe, sondern auf das In-Beziehung-Treten zweier symbolischer Räume, die die Schlusspointe der *Simfonija* liefern: Die Überwindung des Dualismus von Licht und Dunkel in einer übergeordneten harmonischen Weltordnung.

Der Zusammenschluss von *Sever* und *Vostok* symbolisiert die neue Weltordnung der Zukunft, die sich am Ende der *Simfonija* mit dem Schlag der Silberglocke ankündigt:

1. Na ozere, tam gde kosmatyj utes obros sosnami, žil starik.
  2. On probudilsja na zare. Sonnyj vzošel na veršinu. Udaril v serebrjanyj kolokol.
  3. Ėto byl znak togo, čto s **vostoka** uže blesnula zvezda Utrennica.
  4. Dennica...
- 
1. Udaril serebrjanyj kolokol. (IV, 121)
- 
1. Auf dem See, dort wo der zottige Fels mit Kiefern erwuchs, lebte ein Alter.
  2. Er erwachte im Morgenrot. Schläfrig ging er auf die Höhe. Er schlug die Silberglocke.
  3. Das war das Zeichen dafür, dass **im Osten** bereits der Morgenstern blitzte.
  4. Der Tagesstern...
- 
1. Es/Er schlug die Silberglocke.

Die Silberglocke wird als Zeichen des im Osten blinkenden Morgensterns geschlagen und verkündet die lichte Zukunft. Das Ende der *Simfonija* lässt zunächst vermuten, das nordische Dunkel, das die ersten drei Teile beherrschte, werde nun durch das Licht des Ostens besiegt.

Die Textrhythmik des nordischen Wortfeldes und seine motivische Entwicklung legen jedoch eine Überwindung des Licht-Dunkel-Dualismus nahe und argumentieren mit der sinnfälligen Wortfügung *severo-vostok* nicht für eine schlichte Ablösung des einen durch das andere, sondern für die Harmonisierung beider Kräfte. Ihre Verbindung kennzeichnet die Vorstellung einer zukünftigen kosmischen Weltordnung, die über derartige Dualismen erhaben ist.

Der vierte Teil der *Simfonija* beschreibt folglich eher ein reziprokes Sich-Bedingen von nordischem Dunkel und östlichem Licht, ein wechselseitiges Abhängigkeitsverhältnis, als dass er ein diametrales Gegeneinander von Licht und Dunkel etablierte. Denn das ‚frische Lüftchen‘ aus dem Norden ermöglicht das östliche Licht des Morgensterns überhaupt erst, wie der visionäre Traum der Prinzessin, nachdem sie sich, gewiesen von dem Alten auf den Weg nach *severo-vostok* (IV, 107, 2.) macht, zeigt. Zuvor ist auch der Osten vom Abend- und nicht vom Morgenstern illuminiert, wie zwei refrainhafte semantische Einheiten aus dem vierten Teil zeigen:

1. Krugom i vezde bylo sinee, ozernoe pleskan'e.
2. Byl tol'ko odin malen'kij ostrovok, blažennyj i porošij rosistoj osokoj.
3. **Na vostoke** byla svobodnaja čistota i stydlivoe porozovanie. Tam migala zvezda. Otrážalas' v volnach i trepetala ot robsti.
4. Èto byla Večernica.
5. **S severa** nessja **svežij veterok**.
6. A vdol' **zapadnogo gorizonta** propadali pjatna muti. Tjanulis' i stojali kudrjavye oblacka. Èto byli sonnye tajny.
7. I plyla tajna za tajnoj vdol' **tumannogo zapada**. (IV, 106f)

----

1. Utrom ona prosnulas'. **Na vostoke** teplilos' stydlivoe porozovanie.
2. Tam blistala Dennica-Utrennica.
3. A vdol' otmeli brel vetchij staričok v beloju mantii.
4. V odnoj ruke on deržal bol'šoj ključ, a drugoj dobrodušno grozil molodoj pravednice.
5. Sogbennyj i sčastlivyj, on požimal ee chodnye ruki. Zaduševnym golosom vykrikival sonnye dikovniki.
6. Šutlivo kričal, čto u nich vse – deti, bratja i sestry.
7. Govoril, čto ešče ne zdes' poslednjaja obitel'. Sovetoval sestrice deržat' put' **na severo-vostok**.
8. Pozdravljal staryj ključar' sestru svoju so svjatost'ju. Perečisljal po pal'cam dni blagodatj.
9. Ob-javljal, čto u nich ne imeninnikov, a tol'ko blagodatniki.
10. Glazami ukazyval na zabytie mesta.
11. Ešče mnogoe otkryl by ej staryj šutnik, no on oborval svoju laskovuju reč'. Pobrel topoplivymi šagami vdol' otmeli, toropjas' ispolnit' poručenie.
12. A ona pošla **na severo-vostok**. (IV, 108f)

1. Rundum und überall war blauendes Seegeplätscher.
2. Es gab nur ein kleines Inselchen, glücklich und mit taufeuchtem Riedgras bewachsen.
3. **Im Osten** war die freie Reinheit und schamhafte Rosafärbung. Dort schimmerte ein Stern. Er spiegelte sich in den Wellen und zitterte vor Schüchternheit.
4. Das war der Abendstern.
5. **Vom Norden** ein **frisches Windchen** hertragend.
6. Und entlang des **westlichen Horizonts** gingen die Flecken des Nebels verloren. Es zogen und standen lockige Wölkchen. Das waren die schläfrigen Geheimnisse.
7. Und Geheimnis für Geheimnis schwamm entlang des **nebeligen Westens**.

---

1. Morgens erwachte sie. **Im Osten** schimmerte die schamhafte Rosafärbung.
2. Dort leuchtete der Tagesstern-Morgenstern.
3. Und entlang der Untiefe schlenderte das gebrechliche Alterchen in weißem Gewand.

4. In einer Hand hielt der einen großen Schlüssel und mit der anderen drohte er der jungen Gottesfürchtigen gutmütig.
5. Gebeugt und glücklich drückte er ihre kalten Hände. Mit beseelter Stimme rief er schläfrige Wunderdinge aus.
6. Er rief laut, dass bei ihnen alle Kinder, Brüder und Schwestern seien.
7. Er sagte, dass hier noch nicht die letzte heilige Stätte (Kloster) sei. Er riet dem Schwesterchen, den Weg nach **Nord-Osten** zu halten.
8. Der alte Schlüsselträger beglückwünschte seine Schwester zur Heiligkeit. Er zählte an den Fingern die Tage der Glückseligkeit ab.
9. Er verkündete, dass es bei ihnen keine Namenstage sondern nur Tage der Glückseligen gäbe.
10. Mit den Augen wies er auf vergessene Plätze.
11. Noch viel eröffnete ihr der alte Schelm, aber er brach seine zärtliche Rede ab. Er begann mit eiligen Schritten entlang der Untiefe, eilend den Auftrag zu erfüllen.
12. Und sie ging in nach **Nord-Osten**.

Die beiden Abschnitte lassen Norden und Osten raumtextlich immer enger zusammentreten bis sie sich durch einen Bindestrich zu *severo-vostok* zu einer Ganzheit verknüpfen. Als Kombination aus Licht und Dunkel findet jene eine Parallele im Bild von Morgen- und Abendstern. Diese sind nämlich zwei physische Momente ein und desselben Sterns, der Venus. Sie löscht mit diesem Doppelcharakter den Gegensatz von Abend und Morgen, von Lichtwerdung und Dunkelwerdung in sich aus und wird von Belyj analog zu *severo-vostok* als Symbol des Überwindens funktionalisiert. Allerdings verdreht Belyj an dieser Stelle die astronomischen Realitäten, wenn er sowohl den Abend- als auch den Morgenstern aus dem Osten scheinen lässt: Je nach Position der Venus zur Sonne ist sie als Morgenstern am Osthimmel (Venus westlich der Sonne) oder als Abendstern am Westhimmel (Venus östlich der Sonne) zu sehen.<sup>194</sup> Es liegt die Vermutung nah, dass es Belyj im versteckten Bild der Venus weniger auf physikalische Korrektheit, sondern vielmehr auf die symbolische Doppelcharakteristik als Abend- und Morgenstern ankam. Darüber hinaus schlägt die Venus über ihre angestammte Zeichenhaftigkeit des Weiblichen eine Brücke zum Symbol der nordischen Prinzessin, die als weibliche Gestalt zur Retterin der Welt und zur personifizierten Erhabenheit über alle bisherigen Dualismen dieser Welt wird.

Mit dem Symbol der Prinzessin schließt sich der Kreis wieder zu *severo-vostok*. Als Lichtgestalt aus dem Norden wird die Prinzessin im ersten Teil zum Anfangspunkt der Auflösung des Licht-Dunkel-Dualismus, der im *Nord-Osten* des vierten Teils endet. Diese Entwicklung deutet sich auch musikalisch-strukturell an: Der *severnij cvetok* des ersten Teils und auch der *veterok* (bzw. *veter*) aus dem ersten, dritten und vierten Teil verweisen über klangliche und rhythmische Assonanzen auf den *severo-vostok* am Schluss. So verfügen *severnij cvetok* (I, 38) und der *svežij veterok*, der aus dem Norden kommt (*S severa nessja svežij veterok/ Vom Norden ein frisches Lüftchen tragend*, IV, 106f) neben dem Reim auch

<sup>194</sup> Bewusst oder unbewusst negiert Belyj in der *Simfonija* eine ‚Illumination‘ des Westens und belässt ihn als *tumannij zapad/ nebeligen Westen*.



über die silbische Kongruenz mit dem *severo-vostok* (fünf Silben) und sogar über die dasselbe trochäische Schema:

X x (X)	x X <sup>195</sup>	X x	(X) x X	X x (X) x X
severnyj	cvetok	svežij	veterok	severo -vostok

Die Musikalität des Wortes führt zur Annäherung und letztlich zur Verbindung der beiden widerstreitenden Kategorien Norden und Osten beziehungsweise Licht und Dunkel.<sup>196</sup> Sie stellt jedoch nicht nur die drei Wortfügungen in ein symbolträchtiges Abhängigkeitsverhältnis, sondern zeigt auf der literarischen Metaebene die Verschränkung von inhaltlichem und strukturellem Prinzip der *Simfonija*.<sup>197</sup>

Die spätere Verquickung von Norden und Osten deutet sich in den ersten Teilen nicht allein über das Symbol der Prinzessin an, sondern auch in der semantischen Aufladung des Begriffs ‚Osten‘ als lichte Prosperität, die sich ihrem Gegenpol, dem atmosphärischen Nord-Dunkel, nach und nach annähert:

1. Na veršine korol' v krasnoj mantii prostiral ruki **vostoku**.
2. Koroleva ulybalas'. (I, 27, 2.,3.)
- ...
1. **Vostočnaja tuča**, vsju noč' zalegavšaja na gorizonte, vspychnula utrennim ogonečkom. Korolevna utešilas'. (I, 35, 1.)
1. Auf der Höhe streckte der König in rotem Gewand seinen Arm nach **Osten** aus.
2. Die Königin lächelte.
- ...
1. **Die östliche Wolke**, die die ganze Nacht am Horizont lag, flammte mit dem morgendlichen Feuer auf. Die Prinzessin war getröstet.

Der Osten (die östliche Wolke) erfreut und tröstet die Königin, die sich zu diesem Zeitpunkt kurz vor der Geburt der Prinzessin befindet, die dann im darauffolgenden Abschnitt (I, 27, 1.-5.) eintritt. Im zweiten Abschnitt wacht die im Morgenlicht aufflammende *vostočnaja tuča* über der Königin, den König und der neu geborenen Prinzessin, die ebenso von der östlichen Wolke getröstet wird. Dieser Abschnitt variiert das Licht-Bild des Ostens entsprechend der

<sup>195</sup> Die Großbuchstaben verweisen auf die Betonung. Ein in Klammern gefügter Großbuchstabe zeigt eine nicht realisierte oder nicht realisierbare Betonung an.

<sup>196</sup> Die Überwindung der Licht-Dunkel-Opposition zeige sich, wenn man der Analyse Kovačs folgt, in den rosa gefärbten Sonnenauf- und Sonnenuntergängen, die in ihrer Mischfarbe aus Rot (Dunkel) und Weiß die Verschmelzung des Gegensatzes von Licht und Dunkel exemplifizierten. Auch er kommt zu dem Schluss, in der Prinzessin die personifizierte Überwindung dieses Gegensatzes zu finden, wenn er ihre rosa Kleidung als entsprechenden Hinweis auf die Mischung roter (lies nach Kovač: dunkler) und weißer Farbe nimmt. Die rote Farbe sei mit der Person des Ritters verbunden, der zunächst als „dunkle Kraft“ in die *Simfonija* eingeführt und später gewandelt wird. Vgl. Kovač, 1976. S. 95. Kovač münzt die Überwindung des Licht-Dunkel-Gegensatz dagegen mit keinem Wort auf das sinnfällige *severo-vostok* am Ende der *Simfonija*.

<sup>197</sup> Lavrov bestätigt die Verknüpfung einzelner Worte und Bilder durch Rhythmik und Metrik: „Ėti stroki imejut ne tol'ko smyslovuju, no i zvukovuju, muzykal'nuju podobrannost' drug k drugu i po ritmov slov, i po ritmu obrazov i opisanii.“ Lavrov, 1991. S. 13./ „Diese Zeilen besitzen nicht nur eine gedankliche, sondern auch eine lautliche, musikalische Bezogenheit aufeinander sowohl vom Rhythmus der Worte als auch vom Rhythmus der Bilder und Beschreibungen her.“

„wolkenverhangenen“, melancholischen Atmosphäre des ersten Teils, in dem das Morgenlicht des Ostens, das Licht der Zukunft noch nicht voll durchdringt.

Im zweiten Teil der *Simfonija* erlischt der Osten (*Gas vostok*), als der Ritter zum Anhänger des „Bockfüßigen“ wird. Reimtechnisch koppelt sich der Osten hier einmal mehr an das nordische *belyj cvetok*, mit dem die junge Königin (die Königliche) gemeint ist:

2. I už ne pela ona, korolevna – *belaja lilija* na krasnom atlase!..
3. *Belaja lilija!*..
4. Skol'zila laskovym vzgljadom po neznakomcy v jasnych latach i v olivkovoju mantii. On vyšel na lesnuju poljanu otvešivat' poklony korolevne, prižimal k serdcu **belyj cvetok**.
5. **Gas vostok**. Už ložilas' mglja. On byl krasiv i prijaten, no kazalsja svojstvennikom kozla. (II, 56, 2.-5.)
- ...
3. S toj pory, liš končalis' večernie zvony i gas krasnyj svet zakatnyj, otvešivat' poklony prichodil neznakomec prijatnyj. (II, 56f, 1.)
2. Und doch sang sie nicht, die Königliche – die *weiße Lilie* auf dem roten Atlas!..
3. *Die weiße Lilie!*..
4. Mit zärtlichem Blick glitt sie über den Unbekannten im hellen Harnisch und olivem Gewand. Er trat auf die Waldlichtung hinaus, die Verbeugung vor der Königlichen zu machen, presste eine weiße Blume ans Herz.
5. **Der Osten** erlosch. Tatsächlich legte sich die Dunkelheit darauf. Er war schön und angenehm, aber schien ein Gefährte des Bockes zu sein.
- ...
3. Seit jener Zeit, sobald die abendlichen Klänge geendet haben und das rote Abendrotlicht erloschen ist, kam der angenehme Unbekannte, die Verbeugung zu machen.

Das abendliche Licht (des Ostens) verlöscht als sich die Licht-Königin der (angenehmen) Dunkelheit hingibt. Jedoch erscheint später der wolkig-rosige Turm des Ostens, der aus dem ersten Teil bereits bekannt ist, erneut. Er steht nun in engem Bezug zum *odinokij, severnyj cvetok* und zur *čistaja krasavica severa*:

1. Golubuju noč'ju ona stojala, odinokaja na veršine bašni. Ona byla **čistaja krasavica severa**.
2. **Odinokaja**.
3. Utrom ešče stojala ona v venke iz nezabudok na fone zari.
4. **Na vostokey** tajala odinokaja rozovaja oblačnaja bašnja. (II, 70, 1.-4.)
1. Mit der blauen Nacht stand sie, die Einsame auf der Höhe des Turmes. Sie war **die reine Schöne des Nordens**.
2. **Die Einsame**.
3. Am Morgen stand sie noch immer im Kranze aus den Erinnerungen vor dem Grund der Morgendämmerung.
4. **Im Osten** schmolz der einsame rosafarbene wolkige Turm.

In einer Art Antwort oder Echogesang auf diesen Abschnitt folgt direkt:

1. Na razsvete on sidel vmeste s gorbatym dvoreckim v lesnoj čašče i gor'ko plakal.
2. A korenastij dvoreckij razvodil rukami i šeptal rycarju: „Ne gorjuj, mogućij gospodin, už ja znaju, kak utešit' tebja...“
3. Razsvet byl zolotoj, a u samogo gorizonta polychal krasnyj ogonek.
4. **Na vostokey** tajala odinokaja rozovaja oblačnaja bašnja. (II, 70f, 1.-4.)
1. Bei Sonnenaufgang saß er zusammen mit dem buckligen Haushofmeister im Waldesdickicht und weinte bitterlich.
2. Und der stämmige Haushofmeister breitete die Arme aus und flüsterte dem Ritter zu: „Trauere nicht, mächtiger Herr, weiß ich doch, wie ich dich tröste...“

3. Der Sonnenaufgang war golden und am Horizont selbst loderte ein rotes Feuerchen.
4. **Im Osten** schmolz der einsame rosafarbene wolkige Turm.

Für den Ritter, der sich in der Waldestiefe grämt (ob seiner Zugehörigkeit zum Teufel), wird der rosige Wolkenturm zum Tröster, denn dort befindet sich die Geliebte, die einsame Schönheit des Nordens. Der Osten erlangt über diesen Konnex bereits im zweiten Teil seine positive lichte Funktion zurück und verbindet sich indirekt mit dem Norden.

Der dritte Teil der Symphonie spart den ‚Osten‘ gänzlich aus. Dies ist als Zeichen zu werten, den Osten nicht als Element im Für und Wider zwischen dem *irdischen* Licht und Dunkel zu betrachten. Weder das Licht des Ostens noch die nordische Lichtgestalt der Prinzessin gehören mehr in diesen Kampf, sondern sind Teil der Transzendenz des vierten Teils.

Im vierten Teil zieht im Osten eine „reine und schamhafte Rosafärbung“ auf, die einerseits an den rosigen Wolkenturm und andererseits an die Reinheit der Schönen aus dem Norden erinnert (*Na vostokey byla svobodnaja čistota i stydlivoe porozovenie. Tam migala zvezda./ Im Osten war die freie Reinheit und eine schamhafte Rosafärbung. Dort leuchtete ein Stern.*, IV, 106, 3.). Das noch nicht „reine“ Licht, das zunächst noch zum Abendstern gehört, wandelt sich mit Hilfe des nordischen Windes und der Prinzessin am Ende in das klare Morgenlicht der Zukunft.

Am Ende der *Simfonija* steht nicht der schlichte Sieg des Lichts über das Dunkel. Belyj insistiert in der *Simfonija* nicht auf diesem vordergründigen Schlussbild, maßgeblich ist vielmehr der Weg dorthin und der damit einhergehende Erfahrungsgehalt, der sich hinter dem Bild des Morgensterns verbirgt: Der Osten übernimmt zwar die Rolle des zukünftigen Lichtdaseins, das jedoch das dunkle ‚nordische‘ Fundament, auf dem es steht, erinnert und reflektiert.<sup>198</sup>

Der von Belyj hier vorgestellte Weltentwurf konstituiert sich in erster Linie nur aus zwei der vier Himmelsrichtungen. Westen und Süden sind in der *Simfonija* nicht symboltragend für den Entwurf der Zukunft und nur in ihrer semantischen Blässe auffällig. Das Begriffspaar *zapad/ zapadnyj* (Westen/ westlich) findet immerhin noch sechs Erwähnungen. Der Kontext, in dem der Begriff jeweils steht, bleibt durchweg derselbe: Immer ist es der *tumannyy zapad* /der nebelige Westen, auf den der Blick fällt, so dass der Westen vollkommen einseitig konnotiert ist. Lediglich im vierten Teil sieht man durch den „extra-irdischen“ Blick von den Inseln der Glückseligen auf den westlichen Horizont, an dem sich nun nur noch einzelne Nebelflecken oder Nebelschleier zeigen. Auch hier deutet sich eine Aufklärung an, die jedoch

---

<sup>198</sup> Im Gegensatz zur Vermutung Tschizewskijs, der eine vollkommene „Auflösung der ganzen Nordischen Welt“ nach dem dritten Teil der *Simfonija* sieht. Vgl. Tschizewskij, 1971. S. XIV.

nicht fortschreitet. Der Westen bleibt, wie der weitere Textverlauf zeigt, weiterhin ein nebulöser Raum.

Das Begriffspaar *jug/ južnyj* (Süden/ südlich) erscheint in der gesamten Symphonie nicht ein einziges Mal. Dieser Bereich existiert in der literarischen Welt schlichtweg nicht. Im Umkehrschluss verstärkt sich die Position und Bedeutung des Nordens in der Symphonie. Die Redundanz und Verdrängung aus dem Text, der symbolische ‚Nicht-Bezug‘ markiert den Süden als nicht zeitgemäß. Entgegen der noch bei Bal’mont präsenten Vorstellung von der lichten südlichen Gegenwelt zum dunklen Gefängnis Norden, verliert der Süden in der *Simfonija* diese Funktion und gibt sie an den Osten ab. Der Dunkel-Licht-Dualismus von Norden und Osten verweist raumsemantisch auf eine axiale Schiefelage. Die „eigentlichen“ Dualismen Norden/Süden und Osten/Westen treten in der *Simfonija* aus ihrer Bindung heraus. Während der Norden als Reich der Dunkelheit in seinem bekannten Status weiterhin Bestand hat, ist die Verbindung von Osten und Licht der Zukunft neu und vital. Sie steht im Zusammenhang mit der Frage nach Russlands Position im Verhältnis zu Europa in kultureller, religiöser, politischer Hinsicht, die Belyj mit der Vorstellung der russischen Vorreiterrolle und im Sinne des *Ex Oriente Lux* des Philosophen Vladimir Solov’ev (s.u.) beantwortet.

Letztlich zeigt sich anhand der Entwicklungslinien um die semantischen Attributierungen der Himmelsrichtungen, die zum Teil ihre bisherige Funktion behalten, zum Teil aufgeben, dass sich die festgefügtten Paradigmen von Norden/Süden und Osten/Westen in ihrer Kohärenz auflösen. Das freiere Hantieren, das mit den Paradigmen möglich wird, ist allerdings auch ein Zeichen ihrer Sinnentleerung und verweist auf den Prozess einer fortschreitenden Stereotypisierung und bildlichen Erstarrung.

#### 1.2.1.3. Die literarisch-musikalische Struktur und ‚das Nordische‘ der Symphonie

Die ‚Struktur‘ der *Simfonija* wird von Lavrov, Tschizewskij, Kovač und auch von Fedor Stepun auf allgemeine musikalische Organisationsprinzipien zurückgeführt. Dass sich hinter dem Text jedoch eine analoge musikalische Struktur verbirgt, wird von diesen Wissenschaftlern ausgeschlossen und trifft auch aus meiner Sicht nicht zu. Zwar deuten die charakteristische Einteilung in Einleitung und vier Teile sowie der Titel des Werkes auf einen Bezug zur Symphonie hin, tiefergehende musiktheoretische Vorgaben der Symphonik setzt Belyj jedoch nicht um.<sup>199</sup>

---

<sup>199</sup> Belyj verfügte über keine musikalische oder musiktheoretische Ausbildung und hätte lediglich durch Hören Strukturprinzipien der Musik beobachten können. Mit musiktheoretischen Elementen wie dem Kontrapunkt oder auch der Formenlehre war Belyj anscheinend nicht vertraut. Vgl. Tschizewskij, 1971. S. XI f.

Er folgt der musikalischen Gattung jedoch in ihrem *historischen* Entwicklungsprozess: Der in der *Simfonija* dargestellte Wandel von Dunkelheit zum Licht fügt sich in die musikhistorische Entwicklung der Symphonik im 19. Jahrhundert ein und ist keine Abweichung oder Teil der symphonischen Dichtung, wie Kovač vermutet.<sup>200</sup> Seit Beethoven ist die Symphonie nicht nur ein Formen- sondern auch ein Ideenkunstwerk und transferiert außermusikalische Ideen in musikalische Muster.<sup>201</sup> In Belyjs *Simfonija* wird der Kampf zwischen Licht und Dunkel als ‚außermusikalische Idee‘ in eine musikalische Struktur transformiert, wie auch Aleksandr Lavrov betont.<sup>202</sup> Was er jedoch nicht bemerkt hat, ist der Bezug zu Beethovens fünfter Symphonie (1808). Sie „ist der Prototyp der Entwicklung ‚durch Nacht zum Licht‘ [‚Per aspera ad astra‘] oder ‚durch Kampf zum Sieg‘, die weite Bereiche der Symphonie nach Beethoven prägen wird.“<sup>203</sup> Die Fünfte entwickelt sich von einem dunklen C-Moll des ersten zu einem ‚jubilierendem‘ C-Dur des vierten, letzten Satzes. Ihr Übergang vom Scherzo (dritter Satz) zum Finale (vierter Satz) ist als „spannungsgeladene[r] geniale[r]“ Durchbruch mit „überwältigender Wirkung“ komponiert, der zum Vorbild für die Überleitungen zum Finalsatz in der Symphonik des 19. und 20. Jahrhunderts wird.<sup>204</sup> Belyj durchbricht im dritten Teil seines Werks die Wand zwischen Licht und Dunkel, indem die dunklen Mächte untergehen, er den Ritter, die nordischen Könige und die Prinzessin befreit und das Morgenlicht aufgehen lässt (III, 97ff.). Auch korrespondiert die wegweisende ‚monothematische‘ Entwicklung der fünften Symphonie aus einem einzigen Motiv heraus, das gleichsam als Motto im Kopfsatz (erster Satz) angelegt ist und eine „konsequente Ausrichtung auf [das] Ende, [das] den ‚Sturmlauf der Zeit‘ zu dramatischer Darstellung [bringt]“<sup>205</sup>, mit der Dominanz des Nordischen in Belyjs Symphonie, das Anstoß und Grundthema des gesamten Textes ist. Der nordisch dominierte Kopfsatz bzw. erste Teil der

<sup>200</sup> Kovač geht davon aus, dass Belyj sich eher an einer Form orientierte, die von der typischen Form der Symphonie abweicht. Die symphonische Dichtung gehe freier mit der Form um und benutze allein die Sonatenhauptsatzform, die eigentlich den ersten Satz einer Symphonie gliedere. Kovač nutzt diese These, um Belyjs *Severnaja Simfonija* als literarisierte Sonatenhauptsatzform zu beschreiben. Letztlich bleibt seine Analyse jedoch in den allgemeinen Wirkprinzipien thematischer Gegensätzlichkeit und der Motiventwicklung stecken, die des engen Formkorsetts einer Sonatenhauptsatzform nicht bedürfen. Vgl. Kovač, 1976. S. 84f. Dass die *Simfonija* auf antithetischen Bildern von Licht und Dunkel aufbaut, leuchtet hingegen ein, ebenso wie die nordische Leitmotivik des Textes, die allerdings nicht, wie Kovač aufgrund seiner engen „formalen Einschnürung“ zu zeigen versucht, auf den ersten Teil zu beschränken ist. Vgl. Kovač, 1976. S. 93.

<sup>201</sup> Vgl. hierzu die Arbeit von Mark Evan Bonds, der jene Prägung symphonischer Musik durch Beethoven untersucht: Bonds, M.E.: *After Beethoven. Imperatives of Originality in the Symphony*. Cambridge 1996. S. 17f.

<sup>202</sup> Vgl. Lavrov, 1991. S. 19.

<sup>203</sup> Finscher, L./ Blume, F. (bet.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allg. Enzyklopädie der Musik*; 21 Bände in zwei Teilen, Sachteil in neun Bänden, Personenteil in zwölf Bänden. Sachteil, Bd. 9: Sy-Z. 2., bearb. Ausg.. Kassel 1998. S. 63.

<sup>204</sup> Kloiber, R.: *Handbuch der klassischen und romantischen Symphonie*. Wiesbaden 1964. S. 85.

<sup>205</sup> Cadenbach, R.: 5. Symphonie, c-moll, op. 67, in: Riethmüller, A. (Hrsg.): *Beethoven, Interpretationen seiner Werke I*. Laaber 1994. S. 486-502. Hier: S. 498. Vgl. ebenso zu Beethovens Einschränkungen der ‚thematisch-motivischen Substanz‘ in der Fünften Symphonie Cadenbach, 1994. S. 488.

*Severnaja Simfonija* und seine initiatorische Aufbruchsfunktion „vom Dunkel zum Licht“ prägen die übrigen Teile maßgeblich. So entfaltet sich das Motto, zunächst zurückhaltend im zweiten, bis zum „Durchbruch“ des Lichtes, dem *rassvet* am Ende des dritten Teils.<sup>206</sup> Ohne detailliert auf die große innovatorische Bedeutung Beethovens für die Symphonie eingehen zu wollen, sei dennoch auf den Wandel in der Gewichtung der einzelnen Sätze einer Symphonie hingewiesen, da er mit der Gewichtung der einzelnen Teile bei Belyj korrespondiert. Beethoven dynamisiert die Symphonie erstmals auf das Finale hin, das als Krönung selbige beschließt.<sup>207</sup> Ganz ähnlich bildet das Finale der *Severnaja Simfonija* mit seiner Zukunftsvision die Krönung des Textes, die Erschaffung eines harmonischen, transzendenten Kosmos.

Da Beethovens Einfluss auf die nachfolgende Symphonik in den eben skizzierten Aspekten begründet liegt, mag Belyj auch über die Nachfolger Beethovens, beispielsweise Richard Wagners<sup>208</sup>, in seiner Konzeption der *Severnaja Simfonija* beeinflusst worden sein. Letztlich bleibt aber die direkte Korrespondenz des *per aspera ad astra* zwischen Beethovens Fünfter und Belyjs Nordischer Symphonie signifikant.

#### 1.2.1.4. Eine nordische Symphonie als jungsymbolistisches Manifest und Bild der Zeit

Über die konkreten musikalischen Bezüge, die Analogie- und Organisationsprinzipien hinaus ist Belyj vor allem an der Kunstform ‚Musik‘ interessiert, da diese dem symbolistischen Zugriff auf die Welt am ehesten entspreche. Belyjs früher kunsttheoretischer Artikel *Formy Iskusstva/ Formen der Kunst* (1902) versteht die außerliterarische Wirklichkeit als Rohmaterial, das chaotisch und formlos ist und in einem künstlerischen Schaffensprozess transformiert werden muss (*pererabotka, perevod dejstvitel'nosti*).<sup>209</sup> Dadurch entstehe eine Symbolisierung der Wirklichkeit, eine Synthese aus Welt und ihrer künstlerischen Umgestaltung. Die Musik, insbesondere die symphonische, wird in diesem Schaffensprozess als die höchste Kunstform betrachtet, da sie die maximale Transformation des ‚Rohmaterials‘ ermögliche und den Zugang zu jener symbolischen, höher anzusiedelnden Wirklichkeit (*mir*

<sup>206</sup> Der Begriff *rassvet* taucht vom ersten bis zum dritten Teil siebzehn Mal auf, im vierten Teil hingegen nicht ein einziges Mal: Der Durchbruch vom Dunkel zum Licht, der *rassvet* muss nicht mehr erwartet werden, er hat sich dann vollzogen.

<sup>207</sup> Vgl. Bonds, 1996. S. 21 sowie Finscher/Blume, 1998. S. 61f.

<sup>208</sup> „Die wichtigsten, zumindest die kompositionsgeschichtlich folgenreichsten Dokumente der Rezeption der Beethoven-Symphonie sind aber zweifellos die Texte Richard Wagners, der sich schon 1832 in seiner C-Dur Symphonie zu Beethoven bekannt hatte.[...] Von Wagners Ideologie mehr als von seiner Praxis nahm die Idee der ‚dramatischen‘ Symphonie, d.h. der Oper bzw. des Musikdramas in symphonischen Formen, ihren Ausgang...“ Finscher/Blume, 1998. S. 66. Belyj war ein großer Anhänger der Kunst-Ideologie Wagners, dass die höchste Aufgabe des Künstlers, die Schaffung eines synästhetischen Kunstwerks, eines ‚Gesamt-Kunstwerks‘ sei.

<sup>209</sup> Vgl. Langer, G.: Kunst – Wissenschaft – Utopie. Die „Überwindung der Kulturkrise“ bei V. Ivanov, A. Blok, A. Belyj und V. Chlebnikov. Frankfurt a.M. 1990. S. 223f.

inoj) weit aufstoße.<sup>210</sup> Belyjs Versuch, eine literarische Symphonie zu schreiben, ist als Annäherung an diese höchste Kunstform zu verstehen.<sup>211</sup>

Grundlegende Ordnungselemente wie Nummerierung, Satz-Einteilung und Abschnittsgliederung verleihen der *Simfonija* den Eindruck eines (wie auch immer) organisierten „Bilder-Chaos“. Der Leser erkennt das Wirken einer übergeordneten Strukturinstanz, die die vermeintlich dissonanten semantischen Einzelelemente und Bruchstücke zu seinem Ganzen fügt. Auf der Makroebene der Betrachtung organisiert eine musikalisch anmutende Form des semantischen Inhaltschaos und wird zur harmonisierenden Größe. Auf der tiefergehenden Ebene der *Simfonija* findet der Versuch statt, sowohl *musikalische* Semantik (Motive, Themen, Ideen) und Form mit *literarischer* Semantik und Form (Rhythmik, Metrik, Reim, Gliederung) zu verschränken und eine Analogie zwischen Literatur und Musik herzustellen, damit das Literarisch-Fixierende die symbolisch-musikalische Ebene erreicht. Auf dieser Ebene wird das chaotische Rohmaterial der Wirklichkeit zu einer harmonischen, weltumspannenden Einheit. Dieses ‚Kosmos-aus-Chaos-Schaffen‘ ist das höchste Ziel der mythopoetischen Symbolistengeneration, von der Belyj mit der *Simfonija* eine ideelle und atmosphärische Skizze fertigt.<sup>212</sup>

Neben dem strukturellen ‚Kosmos-aus-Chaos-Schaffen‘ evozieren *severo-vostok* und Prinzessin eine inhaltliche Kosmik, die eine chaotische Welt der Gegensätze zum Ausgleich bringen. Die Prinzessin exemplifiziert in der *Simfonija* die „Heilige Sophia“ des symbolistischen Theoretikers und Vordenkers Vladimir Solov’ev und verankert die *Simfonija* damit fest im symbolistischen Themenkanon.<sup>213</sup> Nach Solov’ev, dessen Philosophie sich an Nietzsche und Schopenhauer anlehnt, zerfällt die Welt in eine materielle und eine geistige Komponente. Die materielle Welt ist dabei zerrissen, chaotisch. Mit der Erscheinung der Sophia werden nach Solov’ev Verfall und Zerrissenheit der materiellen, irdischen Welt

---

<sup>210</sup> „Appeljazija k muzyke – iskusstvu émocional’no otčettivych i jarkich, no irrational’nych asociacii – okazyvalis’ v chudožestvennoj sisteme Belogo korreljatom sfery potystoronnego, sverchreal’nogo, pereživaemoj, odnako, kak glavnyj, važnejšij komponent vidimoj, čuvstvuemoj i izobražaemoj real’nosti.“ Lavrov, 1991. S. 7./ „Die Berufung auf die Musik, der Kunst der emotional deutlichen und klaren, aber irrationalen Assoziationen, erweist sich im künstlerischen System Belyjs als Korrelat zur Sphäre des Transzendenten, Überrealen, die dabei wichtigste Hauptkomponente der durchlebten, sichtbaren, gefühlten und abgebildeten Realität ist.“

<sup>211</sup> Vgl. Langer: „Die Symphonie stellt sich dem Autor [Belyj] als die vollkommenste Form der „Umarbeitung“ dar, in der die Wirklichkeit/Erscheinungswelt geradezu aufgelöst, ausgemerzt sind.“ Langer, 1990. S. 225.

<sup>212</sup> „Stremlenie k postiženiju duhovnogo edinstva mira – vse éti novye tendencii, karakterizujuščie vtoroe pokolenie russkich simvolistov, u Andreja Belogo realizovalis’ ranee vsego i glavnyj obrazom v forme ‚simfonii‘.“ Lavrov, 1991. S. 6./ „Das Bemühen um die Erfassen einer geistigen Einheit der Welt und all die neuen Tendenzen, die die zweite Generation der russischen Symbolisten charakterisiert, verwirklicht sich bei Andrej Belyj schon sehr früh und hauptsächlich in Form der ‚Symphonien‘.“

<sup>213</sup> Vgl. Spivak, M.: Andrej Belyj. Mistik i sovetskij pisatel’. M. 2006. S. 5 sowie Pyman, 1994. S. 200-211.

überwunden und in eine zu bejahende Welt transformiert.<sup>214</sup> Die Sophia verkörpert dabei, an die christliche Tradition angelehnt, als eine Art weiblicher Teil Christi, das fleischgewordene Wort (Logos) oder die Weisheit (Sophia), die Materie/ Irdisches und Geist/ Transzendentes vereint. Das Warten auf den Zusammenfluss von chaotischer Materie und kosmischem Geist fällt mit dem Warten auf die leibliche Erscheinung der Sophia als einer ‚schönen‘ Frau zusammen und findet in der *Severnaja Simfonija* literarischen Niederschlag:

Die Suche nach den irdischen Inkarnationen der Sophia wurde...später für einen Kreis der jüngeren russischen symbolistischen Dichter charakteristisch. [...] Die geistige Atmosphäre des endlosen und gespannten Wartens auf die leibliche Erscheinung von Sophia hat auch Belyj in seinen früheren „Symphonien“ geschildert.<sup>215</sup>

Diese Lesart der *Simfonija* korrespondiert mit der mythisch-ästhetischen Lehre des Dionysisch-Apollinischen Nietzsches, die neben der Sophienlehre die eigentliche „philosophische Patin“ der *Simfonija* gewesen ist. Belyjs Beschäftigung mit Nietzsche sei nach eigener Aussage Zeugnis der persönlichen Lebenswende, die im Jahr 1900 mit dem Wandel der gesamten Gesellschaft und Kultur zusammenfalle. Belyj illustriert dies mythopoetisch als Heraustreten aus einem dunklen Winter (vor 1899) und dem Eintritt in das Licht des *leto zor’/ Sommer der Sonnenaufgänge* 1901.<sup>216</sup> Die *Severnaja Simfonija* gestaltet diesen persönlichen Wandel künstlerisch und erweitert ihn auf eine weltumspannende Zeitenwende:

A v poslednich dnjach uletajuščego stoletija ja [Belyj] napisal poslednjuju frazu *Severnoj Simfonii*, povernutoj k novomu veku: ‚Udaril serebrjanyj kolokol.‘ Dlja odnich ščelkala probka šampanskogo kak v prošlom; drugie slyšali udar kolokola; i gadali, o čem udar...<sup>217</sup>

Und in den letzten Tagen des fortfliegenden Jahrhunderts schrieb ich [Belyj] die letzte Phrase der *Nordischen Symphonie*, die dem neuen Jahrhundert zugewandt war: ‚Es schlug eine silberne Glocke.‘ Für die einen löste sich der Pfropfen der Champagner-Flasche wie früher, andere hörten den Schlag der Glocke und überlegten, wovon der Schlag handelte...

Belyj unterteilt die Gesellschaft in solche, die ohne Bewusstsein für die bevorstehende Zeitenwende sind, und solche, die ahnen, dass eine vollkommen neue Zeit anbrechen wird. Für Belyj ist Nietzsche ein solcher Vorreiter und ‚Prophet‘.<sup>218</sup> Er sieht in dem Philosophen

---

<sup>214</sup> Vgl. Groys, B.: Die Erfindung Rußlands. München 1995. S. 38.

<sup>215</sup> Groys, B., 1995. S. 45f.

<sup>216</sup> „rubež ličnoj žizni“, Belyj, A.: Na rubeže dvuch stoletij. M. 1989. S. 376./ „Wende des persönlichen Lebens“. Belyj teilt die künstlerische Entwicklung in den jahreszeitlichen Turnus ein und spricht vom Februar-Dunkel vor 1899 zum lichterem Lebensmärz im Verlauf von 1899, bis hin zum sommerlichen 1901: „Perechod že k 1899 godu byl perechodom ot fevral’skich sumerok k martovskoj schvatke vesny i zimy; 1899-1900 godu vidjatsja martom vesny moej; s 1901 goda uže ja vstupaju v moj maj, to est’ v cveten’e nadežd, v zarju stoletija.“ Belyj, 1989. S. 379./ „Gerade der Übergang ins Jahr 1899 war ein Übergang von Februardämmerungen zu den Märzgefechten von Frühling und Winter; 1899-1900 ist der März meines Frühlings; 1901 trete ich bereits in meinen Mai, d.h. in das Aufblühen von Hoffnungen, in der Morgendämmerung der Jahrhundertwende.“

<sup>217</sup> Belyj, 1989. S. 42.

<sup>218</sup> Nicht nur Belyj gilt Nietzsche als Prophet der Moderne. In seinem gleichnamigen Aufsatz erhebt Theo Meyer Nietzsche und dessen Kunstphilosophie generell zum Vorbild und Paradigma der europäischen Kulturmoderne



das geniale, zukunftsweisende Vorbild für die eigene Kunst, aber auch für die allgemeine Gesellschaft und die Kultur, die sich um 1900 fundamental wandeln wird:

Ja videl v nem [Ničše]: 1) ‚novogo človeka‘, 2) praktika kul’tury, 3) otricatelja starogo ‚byta‘, vsju prelest’ kotorigo ja ispytal na sebe, 4) genial’nogo chudožnika, ritmami kotorigo sleduet propitat’ vsju chudožestvennuju kul’turu./ Period s oseni 1899 goda do 1901 mne preimuščestvenno okrašen Ničše, čteniem ego sočinenij, vozvraščeniem k nim opjat’ i opjat’<sup>219</sup>

Ich sah in ihm [Nietzsche]: 1) ‚den neuen Menschen‘, 2) den kulturellen Praktiker, 3) den Verneiner des alten ‚Daseins‘, dessen ganzen Reiz ich an mir spürte, 4) den genialen Künstler, dessen Rhythmen die gesamte künstlerische Kultur durchdringen müsste./ Die Periode vom Herbst 1899 bis 1901 ist vor allem durch Nietzsche gekennzeichnet, der Lektüre seiner Werke, die immer neue Rückkehr zu ihm.

Nietzsche gilt Belyj als Grenze zwischen dem Ende der alten Periode und dem Anfang der neuen und ist zugleich ihre Überwindung, ist ‚neuer Mensch‘, ‚Verneiner des alten Daseins‘ und ‚genialer Künstler‘. Dass Nietzsche eine direkte Vorlage und Inspiration für eine entsprechende inhaltliche Ausrichtung der *Simfonija* gewesen ist, ist unmittelbar aus dem Text, aber auch aus Belyjs Biographie ablesbar. Seit dem Herbst 1899, mit dem Entstehen der *Simfonija*, liest<sup>220</sup> und ‚lebt‘ Belyj die Philosophie Nietzsches und erinnert sich in seinen Memoiren<sup>221</sup> an die frühe Nietzscheeuphorie. Sie bezieht sich auch auf Nietzsches Musikalität, die den Philosophen zum Verbündeten der Symbolisten und Belyjs im Speziellen macht:

S oseni 1899 goda ja živu Ničše;...v aforizme ego vižu predel ovladenija umeniem simbolizirovat’: udivitel’naja muzykal’nost’ menja, muzykanta v duše, polonjaet bez ostatka; i tot fakt, čto Ničše byl i bukval’nom smysle muzykantom, vplot’ do kompozicii, v étot period mne kažetsja ne slučajnym... Filosof-muzykant mne kazal’sja tipom simbolista: Ničše mne stal takim simbolistom vplot’ do žestov ego biografii i do tragičeskoj ego sud’by.<sup>222</sup>

Seit dem Herbst 1899 lebe ich Nietzsche;... in seinem Aphorismus sehe ich die maximale Aneignung der Fähigkeit zu symbolisieren: die unglaubliche Musikalität erfüllt mich, den Musiker im Geiste, restlos aus; und die Tatsache, dass Nietzsche im buchstäblichen Sinne Musiker gewesen ist, bis hin zur Komposition, erschien mir in dieser Periode kein Zufall zu sein...Der Musiker-Philosoph erschien mir als eine Art Symbolist: Nietzsche wurde für mich zu einem solchen Symbolisten bis hin zu den Windungen (‚Gesten‘) seiner Biographie und eines tragischen Schicksals.

Die Musikalität, die Belyj in Nietzsche entdeckt, zeige sich vor allem in der Rhythmisierung seiner *Simfonii* nach dem Vorbild des Zarathustra.<sup>223</sup> Neben dieser Parallele orientiert sich

---

um 1900. Vgl. Meyer, T.: „Nietzsche als Paradigma der Moderne“, in: Piechotta, H.-J. u.a. (Hrsg.): Die literarische Moderne in Europa. Bd. I: Erscheinungsformen literarischer Prosa um die Jahrhundertwende. Opladen 1994. S. 136-170.

<sup>219</sup> Belyj, 1989. S. 435.

<sup>220</sup> Belyj liest Nietzsches *Geburt der Tragödie*, den *Zarathustra*, *Jenseits von Gut und Böse* sowie die *Fröhliche Wissenschaft* und beschäftigt sich, wie der von Lavrov vorgenommene Kommentar zu *Na rubeže dvuch stoletij* weiß, für die Zeit zwischen 1899 und 1901 ausschließlich mit dem deutschen Philosophen. Vgl. Belyj, 1989. S. 538.

<sup>221</sup> *Na rubeže dvuch stoletij/ An der Wende zweier Jahrhunderte* (1930) und *Načalo veka/ Der Anfang des Jahrhunderts* (1933).

<sup>222</sup> Belyj, 1989. S. 434f.

<sup>223</sup> Nietzsche selbst hat den Zarathustra mit einer Symphonie verglichen. Vgl. Zink, A.: Andrej Belyjs Rezeption der Philosophie Kants, Nietzsches und der Neukantianer. München 1998. S. 138. Und auch wenn die

Belyj an Nietzsches musikalischem Konzept des Dionysischen, das in der *Geburt der Tragödie* formuliert wird. Wie Andrea Zink in ihrer Arbeit zu Belyjs Nietzsche-Rezeption feststellt, bilden die theoretischen Texte Belyjs bis 1905 direkte Analogien zu Nietzsche und dessen *Geburt der Tragödie*:

Für den frühen Zeitraum [d.h. in der ‚direkt-analogen‘ Zeit bis 1905 in Bezug auf die theoretischen Texte] heißt das: Belyjs Haltung ist metaphysisch im Sinne von Nietzsches *Geburt der Tragödie*. Er sucht das Wesen hinter den Erscheinungen, dieses Wesen wird mit dem musikalischen oder dionysischen Prinzip identifiziert.<sup>224</sup>

Die gemeinsame metaphysische Grundhaltung Belyjs und Nietzsches (in der *Geburt der Tragödie*) äußert sich, wie Belyjs Aufsatz *Formy iskusstva* theoretisch und die *Severnaja Simfonija* künstlerisch zeigt, im Prinzip der Musik. Ein Werk sei, wie Nietzsche in der *Geburt der Tragödie* ausführt, um so symbolischer, je musikalischer es sei, und diese Symbolhaftigkeit weise in die angestrebte Transzendenz hinter den Erscheinungen.<sup>225</sup> In der *Geburt der Tragödie* verkörpert das Dionysische dieses Prinzip „wahren Wesens und Seins“ und steht im Widerspruch zum Apollinischen, das wiederum die Erscheinungswelt repräsentiere. Beide Prinzipien sind als janusköpfige Doppelgottheit jedoch untrennbar miteinander verbunden. Das Apollinisch-Geformte und das Dionysisch-Gespürte bedingen sich als zwei Ebenen ein und derselben Sache gegenseitig und münden letztlich in eine Auflösung ihres vordergründigen Widerstreits. Nietzsches Konzept des Dionysisch-Apollinischen ist als Absage an ein dualistisches bzw. „trennendes“, „abgrenzendes“ Denken im Bereich der Ästhetik, der Kunst angelegt, die Nietzsche als einzige Form von Lebenswirklichkeit gilt und einen ontologischen Status besitzt.

Die beiden Prinzipien markieren unterschiedliche Naturen der Kunst und spiegeln deren inneren Dualismus. Dabei bestimmt das Apollinische die Kunst durch Schein, Verhüllung, Maß, Besonnenheit und Ordnung (Oberfläche), während das Dionysische den Rauschzustand, das Chaos, das Übermaß und die Gefühlsvermischung (Ambivalenz) verkörpere.<sup>226</sup> In der Kunst (bei Nietzsche ist es das Beispiel der griechischen Tragödie) wird das Dionysische ins Apollinische transformiert: Es legt sich ein schöner Schein über das dionysische Urchaos, das

---

Untersuchung der Rhythmik Nietzsches und Belyjs von Lena Szilard vor allem die zweite Symphonie als Vergleichsfolie zwischen Nietzsches Zarathustra und Belyj benutzt, so bleibt das Faktum der Bezugnahme Belyjs auf Nietzsche bestehen. Vgl. Szilard, L.: „O vlijanii ritmiki F. Nicše na ritmiku prozy A. Belogo“, in: *Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungaricae* 19, 1973. S. 289-313.

<sup>224</sup> Zink, 1998. S. 365. Zink verweist in Bezug auf die direkte Analogiebildung zwischen Belyjs frühen Arbeiten und Nietzsches *Geburt der Tragödie*. Auch ein amerikanisch Aufsatz, der sich jedoch schwerpunktmäßig mit Arbeiten, die Belyj zwischen 1904 und 1908 verfasst, beschäftigt, zieht den Vergleich zur *Geburt der Tragödie*: Bennett, V.: „*Esthetic Theories from The Birth of Tragedy in Andrej Bely's Critical Articles 1904-1908*“, in: Rosenthal, B.G. (ed.): *Nietzsche in Russia*. Princeton 1976. S. 161-179. Hier: S. 173 und 175f.

<sup>225</sup> Vgl. Zink, 1998. S. 153.

<sup>226</sup> Vgl. Zelle, 1995. S. 322f.

jedoch unverzichtbare Basis (Belyjs ‚Rohmaterial‘) für die Entstehung der Kunst überhaupt und somit Urimpuls des Kunstschaffens ist. Der apollinische Bildner – das Sinnbild des Künstlers –, bedarf somit des dionysisch-rauschhaften, nebulösen, diffusen Zuspruchs, um über den Schein, die Form hinaus, etwas *Wesentliches* sagen zu können, um das ursprüngliche Wesen der Welt ‚durchschimmern‘ lassen zu können.<sup>227</sup> Die Symbolisten glauben an diese kosmische Symbol-Ebene und sehen in ihr zugleich die Zukunft der Welt, die nur auf dieser hintergründigen Ebene Kohärenz, Wahrheit und Sinn schafft.<sup>228</sup> Belyj nutzt die Duplizität des Dionysisch-Apollinischen, um jenes symbolistische ‚Kosmos-aus-Chaos-Schaffen‘ in der *Simfonija* zu etablieren.

Das ‚Nordische‘ der Symphonie korrespondiert dabei mit dem chaotisch-diffusen dionysischen Urgrund der Welt, die Insel der Glückseligen und der lichte Osten mit dem harmonischen Apollinischen. Der Zusammenschluss zu *severo-vostok* illustriert dann den dionysisch-apollinischen Doppelcharakter des harmonischen (Kunst-) Kosmos, dem zwar der Schein des Harmonischen vorsteht, der jedoch den chaotischen, aber ursprünglichen Untergrund, das eigene Fundament mitreflektiert.

Jener nordische Urkern der Welt präsentiert sich als kränkliches, todgeweihtes und apokalyptisches Jetzt, aus deren Mitte jedoch die Zukunft – die Prinzessin – entspringt. Die damit einhergehende Ambivalenz der Stimmung (schreckliches Ende, glückliche Rettung aus der eigenen Mitte) ist charakteristisch für das Dionysische, das sich als ‚vermisches Gefühl‘ in der Gestalt des ekstatischen Gottes manifestiert, der umkommen muss, um neu entstehen zu können. Der Norden konstituiert sich somit als Teil eines Weltbildes, das nicht mehr bestimmt ist von ästhetischen oder individualistischen Werten (vgl. Bal’mont), sondern von einem nietzscheanisch geprägten Mythos.

In der *Simfonija* greift jener Mythos nicht nur semantisch, sondern wird von Belyj auch strukturell urbar gemacht: Belyjs bloßes Nutzen von „Musik“ zur Gestaltung von Literatur verweist zunächst auf Nietzsches Verständnis von dionysischer Musik, die den Zuhörer bzw. Zuschauer durch instinktives Fühlen „ungeordneter“, wilder Töne atmosphärisch umfassen. Das Dionysische beschreibt damit das musikalische Prinzip im Allgemeinen, während das Apollinische Musik in geordneter Form begreift (Symphonie). In der *Simfonija* wird der

---

<sup>227</sup> Zink, 1998. S. 151.

<sup>228</sup> Dabei spielt die Kunst die entscheidende Rolle. Sie wird den Symbolisten zur heilsbringenden Wahrheit, in der die Welt noch sinnfällig, ganzheitlich, ‚kosmisch‘ sein kann. Das symbolistische *žiznetvorčestvo*, das Lebensschaffen durch eine Ästhetisierung und ‚Verkunstung‘ des eigenen Lebens ermöglicht allein das Weiterbestehen des Menschen in der Zukunft. Die Kunst wird von den jüngeren Symbolisten, wie sie es bei Nietzsche kennen gelernt haben, zur Ontologie, die zwei natürliche Triebe (das Dionysische, das Apollinische) besitzt. Vgl. zu Nietzsche und die Ontologie von Kunst Zink, 1998. S. 148 und Zelle, 1995. S. 329.

dionysische Klang- bzw. Bildergrund durch die Gliederung in eine apollinische Organisationsstruktur eingebunden.<sup>229</sup> Sie mache die *Simfonija* zu einem „sich organisierenden Chaos“ (*organizujušijsja chaos*), wie der Religionsphilosoph und Kunstwissenschaftler Pavel Florenskij bereits 1904 in einer Rezension feststellte.<sup>230</sup>

Die Absage an eine rationale, stringente Entwicklung und Konzentration auf einen musikalisch-atmosphärischen Plot nähert die *Simfonija* ebenso an Nietzsches ästhetisches Doppelkonzept für die attische Tragödie an. Letztere verzichtet doch gerade auf rationalistische Strukturelemente (sokratischer Tragödien): Die attische Handlung wird im Vorwort kurz präsentiert oder ist dem griechischen Zuschauer ohnehin bekannt, so dass er sich auf das Dahinterliegende, das Atmosphärisch-Gestalterische konzentrieren kann. Auch die Figuren sind in ihrer Ausformung zurückgenommen, entbehren individualistischer Züge, wirken marionettenhaft und stoßen den Zuschauer auf diese Weise auf ihre eigentliche Funktion in dem Stück. Belyj nun, zu dessen Leistungen es nach Andrea Zink gehöre, „die Kriterien des stilisierten mythenschaffenden Dramas auf eine andere Gattung, die Prosa, übertragen zu haben“<sup>231</sup>, orientiert sich bereits bei seinen symphonischen Versuchen an der *Geburt der Tragödie*: Er hält die *Severnaja Simfonija* von einem ausgefeilten, stringenten Sujet frei und legt Wert auf den atmosphärischen Plot. Auch die stereotype, bekannte Märchenmotivik und –typik (Ritter, Prinzessin) der *Simfonija* mag Belyj als Garant für eine Durchdringung der vordergründigen Welt auf die symbolische Ebene gegolten haben.

Letztlich sind Belyj mit seiner Symphonie und Nietzsche mit der Geburt der Tragödie auf der Suche

nach Analogien, die die dionysisch-musikalische Weltsicht und damit den Umbruch der Zeiten befördern könnten und finde[n] sie in traditionellen Mythen: Nietzsche in der griechischen Antike, Belyj in der christlichen Heilsgeschichte, die er mit Nietzsches Ausführungen kombiniert.<sup>232</sup>

Christliche Heilsgeschichte verstanden als Geschichte, die von und durch Gott beständig zum Guten gelenkt wird, deren göttliche Wege jedoch erst im Nachhinein interpretiert werden können, ist in der *Simfonija* bereits in Ansätzen vorhanden: Es treten verschiedene biblische Bilder und christliche Vorstellungen auf, die aber noch recht bezugslos nebeneinander stehen und erst später in ein messianisches Deutungsschema überführt werden. In der *Simfonija* häufen sich die Allusionen auf die Offenbarung des Johannes<sup>233</sup> sowie auf das Bild eines

---

<sup>229</sup> Die Organisationsstruktur ist als „das Gesetzmäßig-Architektonische in der Musik... charakteristisch für die apollinische Kunst.“ Zelle, 1995. S. 319.

<sup>230</sup> Zitiert nach Lavrov, 1991. S. 15.

<sup>231</sup> Zink bezieht dies vor allem auf das von ihr untersuchte *Peterburg*. Vgl. Zink, 1998. S. 164.

<sup>232</sup> Zink, 1998. S. 153.

<sup>233</sup> So ist das Bild, Gott wandle und lebe in der neuen Zeit unter den Menschen, im vierten Teil der *Simfonija* zu finden; ebenso wie das biblische Symbol des Morgensterns, das für die Wiederkehr eines mächtigen Christus

weiblichen Pendants zu Christus, das Vladimir Solov'ev mit seiner Sophienlehre beschreibt. Über die Symbolik der Himmelsrichtungen (des Ostens) tritt weiterhin die slavophile Vorstellung von einer messianischen Aufgabe Russlands zu den christlichen Vorstellungen, die Belyj mit der Prophetie Nietzsches vermengt. Diese Interpretation befördert Belyj jedoch nicht schon um 1900, sondern erst im Nachhinein: Erst nachträglich (in den Memorien *Na rubeže dvuch stoletij/ An der Wende zweier Jahrhunderte* und *Načalo veka/ Der Jahrhundertbeginn* der 1930er) datiert Belyj die Debatte über eine westlich-europäische und eine östlich-russische Kultur, Religion, Gesellschaft auf die Zeit der Jahrhundertwende 1899/1900. Mit Beispielen aus den Symphonien, vor allem der zweiten, verweist Belyj in *Na rubeže* auf verschiedene Krisen der Zeit, die den Osten schon nicht mehr erschüttern, sondern in die Zukunft blicken ließen, während Europas Kultur zu Grabe getragen würde.<sup>234</sup> Russland, das zwischen dem europäischen Westen und dem asiatischen Osten angesiedelt wird, befindet sich aufgrund seiner – wie Nietzsche meint – zivilisatorischen Rückständigkeit näher an seinem (dionysischen) Urzustand und erhält so die auch von den jungen Symbolisten gesehene Möglichkeit, Initiator einer vollständig neuen Kultur zu werden.<sup>235</sup> Dabei sei in erster Linie die Orthodoxie durch ihre spirituelle, auf eine *obščina/ Gemeinschaft* ausgerichtete Kirche als möglicher Führungsträger anzusehen.<sup>236</sup> In der *Simfonija* lassen die heilsgeschichtlichen Konnotationen von Osten und Westen hingegen nicht auf eine derart eindeutige kulturhistorische Interpretation schließen, wie es in Belyjs theoretischen Arbeiten der Fall ist. Belyjs *Simfonija* bleibt in Bezug auf die Orthodoxie uneindeutig und wertet sie lediglich als einen unter vielen spirituellen Gedanken in der mythischen Weltstruktur.<sup>237</sup> Der Osten ist in der *Simfonija* die Quelle des Lichtes, der Westen bleibt zwar nebelig und

---

steht (Vgl. Offenbarung 2.28.). Auch das Bild von der Überwindung des Licht-Dunkel-Gegensatzes in der neuen Welt, die aufgrund der göttlichen Anwesenheit kein Licht (oder Dunkel) mehr benötigt, sondern durch Gott oder Christus – in der *Simfonija* durch die Gottesgestalt der Prinzessin – immer schon erleuchtet ist (Vgl. Offenbarung 21.23 und 22.5).

<sup>234</sup> Belyj, 1989. S. 42f.

<sup>235</sup> Belyjs kulturhistorischer und zugleich religiöser Ansatz geht dabei von einer heilenden Kraft ‚Russland‘ aus, die einen ‚zivilisatorisch verkommenen Westen‘ und einen ‚chaotischen, mongolisch-asiatischen Osten‘ versöhne. Vgl. Zink, 1998. S. 157.

<sup>236</sup> Diese Vorstellung tritt ab 1903 klar in Belyjs theoretischen Arbeiten zutage. Vgl. Zink, 1998. S. 188.

<sup>237</sup> Kovač verweist auf die Farbsymbolik der *Simfonija* als Zeichen der Orthodoxen Kirche. Das von ihm zur „Dunkelheit“ gestellte Rot rekurriert auf die blutige Vergangenheit des Christentums (Kreuzigung Jesu). Das Weiß, das am Ende der *Simfonija* triumphiert, deutet auf die Orthodoxie hin, die das Christentum in eine bessere Zukunft führen wird. Vgl. Kovač, 1976. S. 95f. Die Farbsymbolik kann jedoch auch ohne christlich-orthodoxen Kontext ihre Zukunfts- und Vergangenheitssymbolik entfalten und ist generell für das mythopoetische Weltszenario um 1900 gültig.

undurchsichtig, ein Gegeneinander der beiden Pole ist jedoch nicht gegeben. Das Gegeneinander findet vielmehr zwischen dem Norden und dem Osten statt.<sup>238</sup>

Die *Simfonija* ist das Ergebnis der ersten literarischen Versuche Belyjs und entsteht, als der Dichter zwanzig Jahre alt ist. Sie ist das letzte Werk vor der Umbenennung des Studenten Boris Bugaev in den Künstler Andrej Belyj und kann mit gutem Recht als letztes Jugendwerk bezeichnet werden. Vielleicht mag hier auch die Unausgewogenheit herrühren, die sich in der Benutzung der Begriffe und Bilder von Norden und Osten zeigt. Auch verwischen die vielen verschiedenen Einflüsse – erste Generation der Symbolisten, Solov'ev, Nietzsche, christliche Heilslehre – auf die *Simfonija* die Genealogie der Bild- und Begriffsnutzung. Die direkt aus dem Text abzuleitende Bedeutung von Norden und Osten transportiert jedoch die klare Botschaft einer Zeitenwende vom Dunkel zum Licht.

Letztlich ist der Norden für den jungen Belyj in jedem Fall das atmosphärische Symbol einer ‚Endzeit‘, die gleichbedeutend mit einem vollkommenen Neuanfang ist. Solov'ev und Nietzsche gelten Belyj als Orientierung für diese neue Zeit, den totalen Umbruch aller bisherigen Werte. Dass die Illustration der Endzeitstimmung vor dem von Nietzsche und Solov'ev prognostizierten Totalumsturz im Modus des Nordischen geschieht, ist nicht zufällig und wird über die *Severnaja Simfonija* hinaus sinnfällig. Belyj schreibt 1901 ein Gedicht an seinen Freund Sergej Solov'ev, in dem er die beiden ‚Seher‘ Nietzsche und Solov'ev (Vladimir) über die Nordischen Ebenen ihren Kriege ruf im Namen der Zukunft erheben lässt.<sup>239</sup> Die apokalyptische Atmosphäre des Nordens ist Sinnbild der Jahrhundertwendezeit, die kurz vor dem Anbruch der Zukunft steht:

S.M. Solov'evu (1901)

Serdce veščee radostno čuet  
priznak blizkoj, svjaščennoj vojny.

Pust' cholo dnaja v'juga buntuet -  
my chranim naši belye sny.

Nam ne strašno zloveščee oko  
velikana iz tuč burevych.

Ach, vosstanut iz t'my dva proroka.

Drognut mir ot rečej ognevych.

I na severnych bednych ravninach

razletitsja ich klič boevoj

o grjaduščich, svjaščennych godinach

o poslednej bor'be mirovoj.

Serdce veščee radostno čuet

priznak blizkoj, svjaščennoj vojny.

Pust' fevral'skaja v'juga buntuet -

Das seherische Herz ahnt fröhlich  
den Geist des nahen, heiligen Krieges.

Möge der kalte Schneesturm rebellieren –  
wir bewahren unsere weißen Träume.

Uns wird nicht bang vor dem unheilverkündenden Auge  
des Riesen aus den Unwetterwolken.

Ach, aus der Dunkelheit werden sich zwei Propheten erheben.

Die Welt wird zittern von den Feuerreden.

Und auf den nordischen armen Ebenen

wird sich erheben ihr Kriege ruf

über die kommenden, heiligen Zeiten

über den letzten Kampf der Welt.

Das seherische Herz ahnt fröhlich

das Zeichen des nahen, heiligen Krieges.

Möge der Februarsturm rebellieren –

<sup>238</sup> Die von Belyj später geplante Roman-Trilogie ‚Osten und Westen‘, von der nur die beiden Teile *Serebrjanyj golub* und *Peterburg* erscheinen, zeugt vom Interesse Belyjs an der Auslotung des Verhältnisses von Russland zu Ost und West.

<sup>239</sup> Belyj selbst sagt über das Gedicht, dass er die beiden prophetischen ‚Pole‘ Nietzsche und Solov'ev zusammenbringen wollte. Vgl. diese Allusion bei Pyman, 1994. S. 590.

1.2.2. ‚Norden‘ im Individualmythos: Aleksandr Bloks *V polnoč' gluchuju roždennaja* (1900)  
Hatte Belyjs mythopoetisches Weltkonzept den Norden zum Schauplatz einer *globalistischen* Zeitenwende stilisiert, so entwickelt das entsprechende Konzept beim jungen Aleksandr Blok (1880-1921) den Norden zur Differenzierungsgröße einer *individuellen* Wandlungszeit. Sie vollzieht sich in Bloks zum *žiznetvorčestvo* konsolidierter biographischer und künstlerischer Vita.

Wie bei Belyj, so bricht der Norden auch bei Blok das kohärente Weltverständnis der Textwelt (Belyj) oder des Text-Ichs (Blok) auf. Der Norden befragt den Daseinsstatus der Textwelt nach dem *War*, dem *Ist* und dem *Werden*. Belyjs *Severnaja Simfonija* entwickelt diesbezüglich eine Chronologie der Himmelsrichtungen, die den Süden als das Gestern, den Norden als Gegenwart, den Osten als Zukunft einstufte. Dass eine solche Gliederung nicht derart scharf zu konturieren ist, zeigt die symbolische Metaebene, die mithilfe einer Licht-Dunkel-Metaphorik den *Nord-Osten* und nicht allein den Osten als das *Morgen* zu installieren wusste. Blok argumentiert ebenso im diskursiven Muster des Licht-Dunkel-Dualismus eines Belyj, aber auch der Luna-Sol-Divergenz eines Bal'mont, um den Reifungsprozess seines Dichter-Ichs einerseits und seiner Text-Persona zu illustrieren. Er setzt dabei chronologisch vor Belyj an und beschreibt in seinen frühen Gedichten den atmosphärischen Wandel von südlicher Sonne zu nördlicher Mitternacht, die wiederum auf ein Licht der Zukunft vorausweist. Das zukünftige Licht bleibt bei Blok jedoch ohne direkte Topographie, es manifestiert sich in der mythischen Erscheinung der *Prekrasnaja Dama*. Sie ist Bloks Projektion der Solov'evschen göttlichen Überfrau, mit deren Erscheinung das Text-Ich sich die lebensrettende Verbindung zu einer höheren Daseinsebene erhofft.

Der Norden fungiert dabei als multifunktionale Schnittstelle zwischen einem lichten Gestern und einem lichten Morgen. Trotz seiner konkreten Stilisierung zu ‚tiefschwarzer Mitternacht‘ (*V polnoč' gluchuju roždennaja/ In tiefschwarze Mitternacht geboren*) symbolisiert der Norden *im übertragenen Sinne* nicht die Dunkelheit, sondern gehört als progressiver Teil des Entwicklungsprozesses bereits zum Licht der Zukunft. Das von Blok häufig gebrauchte Bild der nördlichen Luna, die als Licht in der ewigen Nacht erscheint, wird zur Metapher der diffusen Illumination des Nordens. Sie beschreibt die Adoleszenz des Ichs von einer unbeschwerten Jugend zu einer wachsenden Reflektiertheit. Das Bild des oxymoralen Nord-

---

<sup>240</sup> Belyj, A.: *Sobr. Soč. Stichotvorenija i poëmy*. M. 1994. S. 111.

Lichts illustriert zugleich die emotionale Ambivalenz des Ichs gegenüber dem „Licht der Zukunft“, der *Prekrasnaja Dama*. Denn auch sie ist nur im übertragenen Sinne eine Lichtgestalt und ozilliert zwischen klarem Sol und diffuser Luna. Der Norden verlagert sich durch diese doppelte Funktion vom Zeichenträger im temporalisierten Bezugssystem zwischen Gestern, Heute und Morgen zum Denotat emotionaler Befindlichkeiten und kehrt in Bloks späterem Werk sogar auf die Ebene einer Seelenlandschaft zurück.

Auf der metaliterarischen Ebene spaltet Blok sein biographisches und sein künstlerisches Dasein in eine *Ante Lucem*-Zeit, eine Zeit vor der Erleuchtung der Welt durch die *Prekrasnaja Dama*, und die Zeit danach. Der Norden hat Anteil an diesem metaphorischen *Lux*. Er verlässt auf dieser Ebene nicht nur die binäre Opposition mit dem Süden, sondern kappt auch das asymmetrische Für und Wider von ‚Norden‘ und ‚Licht‘. Diese Entwicklung deutete sich literarisch in Belyjs *Simfonija* an, ging jedoch über das Bild von *severo-vostok* nicht hinaus. Bei Blok geht sie literarisch und metaliterarisch hingegen weiter: Im Gegensatz zur Redundanz des Nordens im Werk Belyjs nach dem symbolistischen Paradigmenwandel des *Budem kak solnce*, unterzieht Blok den Norden, ähnlich wie Bal'mont, einem semantischen Wandel. Er lässt ihn nach 1905 in die Rolle des nun affirmativen mentalen und nationalen Identifikationsraums zurückkehren. In dieser Funktion agiert der Norden nun sowohl in heller als auch in dunkler Färbung und öffnet sein Paradigma für neue Kontexte. Er ist damit einerseits *post lucem* in Bloks Texten präsent und Teil des ‚erleuchteten‘ Werks, andererseits erfährt der Norden auch auf der werkimmanenten Ebene eine Erleuchtung und reflektiert verschiedenste Inhalte, die außerhalb der Luna-Sol-Divergenz und eines Süd-Antagonismus liegen können. Allerdings fasert die Bedeutung des Nordens für die Texte durch diese kontextuelle Öffnung aus: So können Bloks intensive Schneesymbolik, der Stadtmythos um Petersburg sowie skandinavische Themen alle unter die Ägide des Nordischen gefasst werden, wachsen sich aber auch zu separaten Diskursen aus, die das Nordische lediglich illustrativ im Banner führen. Bloks lyrische Frühphase führt gerade auf diese Bruchstelle hin.

Unter dem Fokus seiner motivischen Entwicklung hat die Tartuer Forscherin Marina Raudar bereits 1982 den Norden und Skandinavien in Bloks Gesamtwerk verfolgt. Sie konzentriert sich auf die ausfasernden Kontexte nach 1905, da sie bei Blok für diese Phase die intensivste Auseinandersetzung mit dem Norden sieht.<sup>241</sup> Aufgrund der vielfältigen möglichen Diskurse, die nun in das Paradigma des Nordens eingehen, ist diese These quantitativ vertretbar und wird von Raudar auch ausführlich dargelegt. Qualitativ verfolgt die Verfasserin den Wandel

---

<sup>241</sup> Vgl. Raudar, 1982. S. 190.



von einer Südausrichtung oder einem Süd-Kolorit beim jungen Blok, das sich in den traditionell-hellenistischen Vorstellungen von Dichtung und Dichter niederschlägt,<sup>242</sup> zur Attitüde eines Sängers des Nordens, der „bezzavetno [predannyj] severnoj rodine – Rossii“/„der nordischen Heimat Russland frei [ergeben]“ sei.<sup>243</sup> Dieser entscheidende emanzipatorische Schritt erfolgt aber gerade in den frühen Texten. Eben hier kollabieren die bisherigen Bezugssysteme und erfolgt die paradigmatische nordische Umorientierung. Bloks Frühwerk zeigt, mehr als die späteren Schaffensphasen, die funktionale und konzeptionelle Wandlung des Nordens, die sich im gesamten Symbolismus niederschlägt und im Gedicht *V polnoč' gluchuju roždennaja* seinen Ausgang nimmt.

#### 1.2.2.1. Der Norden als mythopoetische Werksschnittstelle

In *V polnoč' gluchuju roždennaja* wird der Norden zum Ort mythischen Erlebens, das an das Treffen der Text-Persona mit einer Text-Sie gekoppelt ist und zum Initiationspunkt für ein nicht enden wollendes Hin-und-Her zwischen Text-Ich und Text-Du wird. Diese, im Sommer 1901 beginnende Beziehung verlässt Bloks Schaffen kaum mehr. Blok dekliniert das Verhältnis von Ich und Ihr/Du durch sein Werk und zeigt verschiedene Wandlungen des gegenseitigen Miteinander (oder auch Ohneeinander). Die unmittelbare Zeit vor dem Sommer 1901 ist nach einer pessimistischen, romantisch geprägten Jugendphase<sup>244</sup> gekennzeichnet von Ahnungen und Vorausdeutungen, die in den Texten das Erscheinen der Sie ankündigen. Wie Blok in einem Brief an seinen Freund Sokolov schreibt, spiegele gerade *V polnoč'...* die „gamm[a] raznorodnych predčuvstvij“<sup>245</sup>/ die „Skala der unterschiedlichsten Ahnungen“ wider, von denen Bloks lyrisches Ich um 1900 umgeben war. Eine dieser Ahnungen war das Spüren der sich nähernden *Prekrasnaja Dama*, der Text-Sie oder des Text-Du. Blok vermerkt in seinem Tagebuch von 1918 bezogen auf *V polnoč'...*: „K koncu 1900 g. rastet novoe. Strannoje stich<otvoren>ie 24 dekabrja (*V polnoč' gluchuju*), gde priznaetsja, čto Ona pobedila morozom èllinskoe solnce vo mne (kot<orogo> ne bylo)“<sup>246</sup>/ „Ende 1900 wuchs Neues. Das eigenwillige Gedicht (In tiefschwarze Mitternacht), in dem offenbar wird, dass Sie mit dem Frost die hellenische Sonne in mir besiegt (die es nicht gab).“ Die Sie besiegt im Ich die ‚hellenische Sonne‘, um die im Text mehrfach gebeten wird. Die Sonne und ihre

<sup>242</sup> Jene Vorstellen waren über Nietzsche und den Dionysos-Kult Vjačeslav Ivanovs in der russischen Kultur des beginnenden 20. Jahrhunderts verankert. Dieser Einfluss bezieht sich auf die Lyrik nach 1906. Denn Bloks Frühwerk ist nicht von Nietzsche und Ivanov, sondern von Solov'ev geprägt. Vgl. entsprechend Peterson, R.: A History of Russian Symbolism. Amsterdam/ Philadelphia 1993. S. 235f.

<sup>243</sup> Vgl. Raudar, 1982. S. 184 und 199. (Zitat S. 199.)

<sup>244</sup> Vgl. Pyman, 1994. S. 208.

<sup>245</sup> Zitiert nach dem Kommentar der Gesamtausgabe von 1997: Blok, 1997. S. 451.

<sup>246</sup> Zitiert nach dem Kommentar der Gesammelten Werke von 1960: Blok, A.: *Sobr. Soč.* v 8-i tt. T. I: *Stichotvorenija 1897-1904.* M./L. 1960. S. 585.

Widersacherin werden in *V polnoč'*... in den Kategorien des Nord-Süd-Dualismus gegeneinander gesetzt. Der Norden markiert dabei das wachsende ‚*novoe*‘, das – dem Tagebucheintrag zufolge – mit dem Erscheinen der Sie einhergeht. Das, was den Norden für Bal'mont ästhetisch emanzipierte und ihn zum Paradigma des Modernen gemacht hatte, stellt sich für Blok als Modernisierung seines mythischen Weltbildes dar:

V polnoč' gluchuju roždennaja Sputnikom blednym zemli, V tkani zemli oblečennaja, Ty serebrilas' vdali.	In tiefschwarze Mitternacht hineingeboren Als bleicher Begleiter der Erde, In das Netz der Erde gehüllt, Du schimmertest silbern in der Ferne.
Šel ja na sever bezlistvennyj, Šel ja v moroznoj pyli, Slyšal tvoj golos tainstvennyj, <sup>247</sup> Ty serebrilas' vdali.	Ich ging in den Norden, den blattlosen, Ich ging im frostigen Staub, Ich hörte deine geheimnisvolle Stimme, Du schimmertest silbern in der Ferne.
V polnoč' gluchuju roždennaja, Ty serebrilas' vdali. Stala duša ugnennaja <sup>248</sup> Tkan'ju moroznoj zemli.	In tiefschwarze Mitternacht hineingeboren, Du schimmertest silbern in der Ferne. Die bedrückte Seele wurde Zum Netz der frostigen Erde.
Ėlliny, bogi bessonne, Vstan'te v moroznoj pyli! Solncem svoim op'janennye, Solnce razlejte vdali!	Hellenen, schlaflose Götter, Erhebt euch aus dem frostigen Staub! Von eurer Sonne berauscht, Gießt die Sonne in der Ferne aus!
(V polnoč' gluchuju, morozonuju Sputnice blednoj zemli Strely paljaščie, groznye, Feb svetožarnyj, pošli!)	(In die tiefschwarze Mitternacht, die frostige, Der bleichen Begleiterin der Erde Glühende, drohende Strahlen, helldämmernder Phoibos <sup>249</sup> , schicke!)
Ėlliny, ėlliny sonnye, Solnce razlejte vdali! Stala duša poražennaja Komom chłodnoj zemli! <sup>251</sup>	Hellenen, ihr schlaftrunkenen Hellenen, Schüttet die Sonne in der Ferne aus! Die getroffene <sup>250</sup> Seele wurde Zu einem Ballen kalter Erde!

Das redigierte fünfstrophige Gedicht (die in Parenthese gesetzte Strophe taucht lediglich im Manuskript des Gedichtes auf, sie wird im Folgenden auch nicht als solche gezählt) teilte sich ursprünglich in zwei Teile (I: Strophe 1-3; II: Strophe 4, 5), von denen bei der ersten Veröffentlichung im Almanach *Grif* (1904) nur die ersten drei Strophen abgedruckt wurden.<sup>252</sup> Inhaltlich fallen die beiden Teile entsprechend auseinander. Im ersten Teil beschreibt das Text-Ich, wie es der fahlen Luna begegnet. In den letzten beiden Strophen folgt

<sup>247</sup> Variante: *Tvoj/ Dein* großgeschrieben – nach dem Erscheinen von *Stichi o Prekrasnoj Dame* typisches Zeichen der Göttlichkeit der Sie. Vgl. Blok, 1997. S. 226.

<sup>248</sup> Variante: Austausch von *ugnennaja/ bedrückt* gegen *poražennaja / befallen, geschlagen, durchbohrt*. Vgl. Blok, 1997. S. 226.

<sup>249</sup> Variante und Beiname für Apollon, dem Gott der Sonne, des Lichts. Der Begriff bedeutet selbst soviel wie ‚helldämmernd‘ (*svetožarnyj*) oder ‚strahlendämmernd‘ (*lučezarnyj*).

<sup>250</sup> Durchbohrte, befallene, angegriffene.

<sup>251</sup> Blok, 1997. S. 42.

<sup>252</sup> Vgl. Blok, 1997. S. 226.

eine Art Abwendung und Hilferuf an die Hellenen-Götter, die dem Ich, nachdem es in den Bann der Luna gezogen wurde, ihre Sonne ausschütten sollen.

Das Ich fühlt sich zunächst von der geheimnisvollen Stimme der Luna angezogen und begibt sich in den eisig-staubigen Norden, von dem aus ihre Stimme zu hören, ihr silbriges Licht zu sehen ist. Dort besingt das Ich das Monden-Du, das in schwarzer Mitternacht geboren wurde und als bleicher Begleiter im Netz der Erde gefangen ist. Das Netz-Motiv der Erde und der Vers *Ty serebrilas' vdali/ Du silbertest in der Ferne* aus der ersten Strophe werden in der dritten Strophe noch einmal aufgegriffen. Sie transferieren das in der ersten Strophe beschriebene Verhältnis von Erde und Mond auf das von Text-Du und Text-Ich: Die erste Strophe führt das weibliche Monden-Du als bleichen Begleiter der Erde ein, von deren Netz es umhüllt und an das es zugleich gebunden ist. Die dritte Strophe lässt erkennen, dass es sich bei dem Netz um die gefrostete Seele des Ichs handelt. Über die semantische Verbindung mit der ersten Strophe werden nun das Luna-Du und das Text-Ich in ein Abhängigkeitsverhältnis gestellt. Diese Verbindung bereitet die zweite Strophe vor, in der sich das Ich in den blattlosen (leblosen) Norden begibt, um in der Nähe der Luna zu sein, ihre geheimnisvolle Stimme zu hören und ihre Silbrigkeit zu betrachten. Als Landschaft frostigen Staubs (*moroznaja pyl'*) lässt der Norden nicht nur die Verse zu parallelistischen Satzstrukturen gefrieren, sondern greift auch die Seele des Ich an. Das *moroznoe/ Frostige* macht sich in der dritten Strophe die ‚bedrückte Seele‘ zu eigen und nimmt sie im Netz der nun frostigen Erde auf. In der Rückschau auf die erste Strophe ist es nun das Netz aus bedrückter Seele und frostiger Erde, das die bleiche Begleiterin in seinem Bann hält. Die frostige Erde wird zum gemeinsamen Ort von Ich und Du. Erst über ihre unsichtbaren Netzfäden ist das Ich mit der Luna, die Luna wiederum mit der Erde verbunden.

Das Bild des Aneinander-Gekettetseins einerseits und die in jeder Strophe wiederkehrende Formel *vdali/ in der Ferne* andererseits zeugen beide von der Undefiniertheit der Ich-Du-Beziehung: Sind Ich und Du auch mag<net>isch miteinander verbunden, so sind sie trotzdem weit voneinander entfernt. Das Ich hält als Teil der Erde die Luna fest, kann ihr jedoch nicht wirklich nahe kommen. Um den Kontakt mit der Luna überhaupt wahrnehmen und spüren zu können, bedarf es des nordischen Frostes, mit dessen Hilfe sich das Ich zum Netz gefrieren lassen kann. Nur in diesem leblosen (‚blattlosen‘) Zustand spürt das Ich seine Beziehung zur Luna, hört es ihre Stimme und eilt darum in den Norden. Nur dort, im ‚tiefschwarzen miternächtigen‘ Reich offenbart sich die Luna dem Ich und lässt sich von ihm umfassen. Umgekehrt ist das Ich dort jedoch selbst gefangen: seine Seele ist festgefroren.

Während die ersten drei Strophen die Verbindung von Ich und Du entwickeln, bewerten die vierte und fünfte Strophe das Verhältnis von der Warte des Ichs aus. Sie beschreiben dessen Zweifeln und emotionale Ambivalenz. Die textliche Atmosphäre ist weniger mystisch und geheimnisvoll, sondern von Angst gekennzeichnet. Das Ich zittert im wahrsten Sinne vor dem oder vom *moroz* der Luna. Es bittet die Hellenengötter um ihre Sonne, von der es sich Helligkeit und vor allem Wärme zu erhoffen scheint, wenn es in der fünften Strophe beschreibt, wie seine Seele zu einem Ballen kalter Erde erstarrt ist:

Stala duša poražennaja  
Komom chłodnoj zemli!

Die getroffene Seele wurde  
Zu einem Ballen kalter Erde!

Die hellenische Sonne soll die Luna verdrängen, indem sie von den Göttern *vdali/ in der Ferne*, dort, wo in den ersten drei Strophen das lunare Du „silberte“, ausgegossen werden soll: „*Solnce razlejte vdali!*“/ „*Gießt die Sonne in der Ferne aus!*“. Und wenn die Götter zum Auferstehen im nordischen Eisstaub aufgefordert werden, so sollen sie im Grunde in den Bereich der Luna vordringen, in dem das Ich ‚gefangen‘ ist. Die Sonne kann den Platz der Luna jedoch nicht mehr einnehmen – die Götter sind im Verlauf von der vierten zur fünften Strophe müde geworden: „*Ėlliny, bogi bessonnye*“/ „*Hellenen, schlaflose Götter*“ im Vergleich zu „*Ėlliny, ėlliny sonnye*“/ „*Hellenen, Hellenen, schläfrige Götter*“. Sie hören das Ich nicht mehr. Der sinkende Einfluss der griechischen Götter deutet sich auch in dem Verlust ihres göttlichen Status an: in der fünften Strophe werden sie nicht mehr, wie noch in der vierten, als Götter angerufen, sondern lediglich als ‚Hellenen‘. Auch der Ruf, dass der griechische Sonnengott Apollon, der lichttragende Phoibos, der bleichen Erdenbegleiterin mit seinen Strahlen drohen möge, schlägt fehl:

Sputnice blednoj zemli  
Strely paljaščie, groznye,  
Feb svetožarnyj, pošli!  
(gestrichene fünfte Strophe)

Der bleichen Begleiterin der Erde  
Glühende, drohende Strahlen,  
helldämmernder Phoibos, schicke!

Das Entschlafen und der *descensus* der hellenischen Sonne befördern das Erwachen der Luna und ihre Erhebung in einen gottgleichen Rang. Wie Blok in seinem Tagebucheintrag vermerkt, ist die ‚hellenische Sonne‘ durch den Frost der Sie besiegt worden. Das Ich ist endgültig der frostigen Erde und dem *moroz* der Luna anheim gefallen, wenn die Seele im letzten Vers des Textes zu einem Teil der kalten Erde geworden ist. Das Ich verliert seine bisherige Orientierung, deren Verlust sich in der veränderten Reimstruktur der letzten Strophe (Verse eins und drei) zeigt: Das bisherige Kreuzreimschema löst sich mit der Müdigkeit der Hellenen auf und funktioniert nicht mehr. Die Seele des Ich wird von anderen – silbrig-bleichen – Strahlen als denen der Sonne durchbohrt.

In *V polnoč'*... deutet sich ein Wandel in der Weltanschauung und –ausrichtung des Ichs an, wenn es von den griechischen Göttern verlassen wird und die Sie zur neuen Angebeteten (zur Göttin) avanciert. Der dualistische Aufbau von *V polnoč'*..., der ‚klassische‘ Gegensatzpaare einander gegenüberstellt, fundiert diesen Wechsel von Sonne zu Mond, von Licht zu Dunkelheit (diffusem Licht), von Wärme zu Kälte und Frost. Das vom solaren Hellenentum geprägte Hierarchiegebäude in der mythischen Weltvorstellung des Ichs wird von einem lunaren, weiblich dominierten Weltentwurf abgelöst:

Licht	–	Dunkelheit (diffuses Licht)
Sonne	–	bleiche Begleiterin der Erde (Mond)
Hellenengötter	–	Sie
Männlicher Phoibos	–	weibliche Luna
(Wärme)	–	Kälte (Frost, Eis)
Fließen	–	Erstarren (Ballen, Gefangensein)
Entschlafen	–	(Erwachen)
(Süden)	–	Norden
Gestern	–	Nun

Raumsemantisch werden die beiden Entwürfe in den Kategorien von Norden und – in klassischer Opposition – Süden modelliert, wobei sich der Süden nur kulturgeschichtlich aus dem Hellenismus und motivisch durch die Sonne topographieren lässt, namentlich aber im Text hintergrund bleibt.<sup>253</sup> Vielmehr konzentriert sich Blok auf die Gegenüberstellung von Licht und Dunkel in ihrem nordisch-dämmrigen Zwischenzustand. Ähnlich wie in Belyjs *Simfonija* setzt auch *V polnoč'*... nicht auf eine binäre Gegenüberstellung, sondern sucht die ambivalente Verbindung von Licht und Dunkel, die sich in der Zusammenführung von Norden und Licht zum Mondlicht verwirklicht sieht.

Die Wertesysteme, um die es Blok in *V polnoč'*... eigentlich geht, deutet er in seinem Tagebucheintrag an, aber auch in der editorischen Arbeit an seinen Texten. Blok inszeniert mit dem Gedicht sein eigenes *žiznetvorčestvo*. Seine Werkeinteilung in Texte, die *vor*, und Texte, die *nach* dem Erscheinen der *Prekrasnaja Dama* entstehen, verbinden sich mit der biographischen Gliederung des Dichterlebens. Die *Dama* erscheint ein halbes Jahr nach der Entstehung des *Polnoč'*-Gedichtes im Sommer 1901: einerseits ‚irdisch-biographisch‘ in Gestalt Ljubov' Mendeleevas, Bloks späterer Frau, und andererseits ‚mystisch-philosophisch‘ als Verkörperung der Weltseele, des Ewig-Weiblichen in Leben und Werk des Dichters.<sup>254</sup>

<sup>253</sup> Mit der Auslassung des Begriffs kennzeichnet der Text mit dem Süden ein ermüdetes, erschöpftes Wertesystem, wie es auch Belyjs *Simfonija* zeigte.

<sup>254</sup> Vgl. Minc, Z.: *Lirika Aleksandra Bloka: 1898-1906*. Tartu 1965. S. 11. Pyman bezeichnet die Zeit zwischen dem Herbst 1900 bis zum Herbst 1901 als Zeit ‚The Covenant‘ und macht diese kurze Phase als Werdung der ersten mystisch-symbolistischen Lyrik Bloks aus, die ihr zentrales Symbol im Ewig-Weiblichen der *Dama* hat. Vgl. Pyman, A.: *The Life of Aleksandr Blok*. Vol. I: *The Distant Thunder 1880-1908*. Oxford et al. 1979. S. 67f.

Im Zentrum der *Stichi o Prekrasnoj Dame* steht das Verhältnis von dominierender *Ona/ Sie* und untergebenem *Ja/ Ich*, das sich in einem Weltbild als Spannungs- und Kommunikationsfeld zwischen Himmel und Erde ansiedelt, wie es auch *V polnoč'*... vorführt.<sup>255</sup> Die Beziehung zwischen *Ja* und *Ona* ist dabei ambivalent. Wird das Ich von der *Ona* in den ersten drei Strophen angezogen und folgt erwartungsvoll ihrem Silberschein, so gerät es später jedoch unter ihren kalten Bann und ruft um Hilfe. *V polnoč'*... zeigt die Unmöglichkeit einer Harmonie und Vereinigung zwischen dem Ich und der Sie, da Sie die Seele des Ichs erstarren und erfrieren lässt, sobald es sich ihr nähert; das Ich kann andererseits ihren Schein nur um diesen Preis (den Gang in den eisigen Norden) erblicken und wird von ihm magisch angezogen. Zara Minc sieht in dieser Doppeldeutigkeit ein typisches Merkmal im Verhältnis von *Ja* und *Ona* in den *Stichi o Prekrasnoj Dame*, das sie folgendermaßen beschreibt: „*Ustremennost' k Nej, nadežda na polnoe slijanie – i oščajanie ot osoznanija nevozmožnosti ètogo slijanija...*“<sup>256</sup> / „Das Streben nach der Sie, die Hoffnung auf eine vollkommene Verschmelzung und die Verzweiflung an der Erkenntnis, der Unmöglichkeit dieser Verschmelzung...“. Diese Implikation läuft jedoch der inhaltlichen Gliederung, in die Blok sein *Polnoč'*-Gedicht bei der ersten Veröffentlichung 1904 gestellt hat, zuwider. Dort befindet sich das Gedicht im Kapitel [*Stichi o Prekrasnoj Dame*] *Nepodvižimost' / [Verse über die Schöne Dame] Unbeweglichkeit*, dem ersten von insgesamt drei Abschnitten aus denen sich der Gedichtband zusammensetzte. Das Verhältnis ist zunächst, so legt es auch die strukturelle Gliederung der Gedichte des Bandes nahe, geprägt von „hohem Glauben“ an die Erscheinung der *Dama* (I. Teil) und verfällt in Betrug (II. [*Obman*] *Perekrestki / [Betrug] Kreuzwege*) und Verlust (III. *Uščerb / Verlust*). Letztere thematisieren den Abfall (*spad*) des lyrischen Ichs von seinen idealistischen Gefühlen gegenüber der *Dama*.<sup>257</sup> *V polnoč'*... ist dem ersten Abschnitt zugeordnet, demjenigen, der noch von einem hohen Glauben an *Ona* geprägt sei. Tatsächlich zeigt der Text selbst ein unsicheres, in seinen Gefühlen schwankendes Ich, das eher *noch nicht* als *nicht mehr* an *Ona* glauben kann und noch in einem anderen „Glauben“ feststeckt. Es ist der griechischen Sonne verhaftet und kann die neue, unbekannte Anziehungskraft, die die Luna ausübt, nicht recht deuten oder einschätzen. Der Text ist

<sup>255</sup> Wie Zara Minc in einer ihrer ersten Studien zu Bloks Frühwerk herausarbeitet, unterscheidet gerade diese Funktion des ‚Spannungs- und Kontaktfeldes‘ von Erde und Himmel die Gedichte in den *Stichi* von früheren Texten, die noch eine romantisch orientierte Gegensätzlichkeit von Himmel und Erde zeigten. Vgl. Minc, 1965. S. 16f.

<sup>256</sup> Minc, 1965. S. 17.

<sup>257</sup> Alle drei thematischen Abschnitte vereinigen bestimmte Stimmungen und sind Ausdruck von Bloks neuem dichterischen Denken. Zugleich sind sie – nach Minc – evolutionäre Eckpfeiler der Lyrik Bloks zwischen 1901 und 1904 überhaupt. Vgl. Minc, Z.: „O pervom tome liriki Bloka [1984]“, in: Blok, A.: Pol. Sobr. Soč. i Pis. v 20-i tt. T. I: Stichotvorenija. Kniga pervaja (1898-1904). M. 1997. S. 394-414. Hier: S. 400.

zeitlich *vor* dem definitiven Eintritt in das Verhältnis von Ich und *Prekrasnaja Dama* anzusiedeln. Bei der Edition der Gesamtausgabe verschiebt Blok *V polnoč'*... auch von den *Dama*- zu den *Ante Lucem*-Texten.<sup>258</sup>

Blok konzentriert sich in seinem Gedicht nicht auf eine bereits bestehende Verbindung zwischen dem Ich und der *Dama*, sondern auf eine Ahnung dieses neuen Verhältnisses und der Lösung einer alten Bindung. Die griechisch-hellenische Sonnenwelt der Jugend bestand in einem säkularen, heidnischen Hedonismus, den Blok vor allem im Gegensatz zur christlichen Askese sah. Letztere galt als „ungesund“, während das Hellenisch-Hedonistische das Leidenschaftliche und Verspielte ummaß, wie Zara Minc und Avril Pyman übereinstimmend geltend machen.<sup>259</sup> Wie Blok selbst später zugibt, sei dieser fröhliche Hedonismus, die griechische Sonne, niemals in ihm präsent gewesen (*kotorogo [solnca] ne bylo*, Tagebuch 1918). Das Erscheinen der *Luna-Ona* läutet damit eine Art Adoleszenz des Ichs ein: Blok löst sich in dieser Zeit von Fremdeinflüssen, die er bis dahin aus der literarischen Tradition der russischen und deutschen Romantik sowie seiner griechisch-lateinischen *éducation sentimentale*<sup>260</sup> bezogen hatte, und tritt in eine Phase eigener ‚Tradition‘ und ‚Mythenbildung‘ um die *Prekrasnaja Dama* ein.

*V polnoč'*... ist nicht nur in Bezug auf Bloks individuelles Schaffen, sondern auch in der Entwicklung des Symbolismus in mehrfacher Hinsicht Schwellentext. Auf der literarischen Metaebene verweist die antithetische Lexik des Gedichts auf die romantische, aber auch die frühsymbolistische, lunare Literaturtradition in mythopoetischer Ausprägung.<sup>261</sup> In Bezug auf das oppositionelle Beziehungsgeflecht des Nordens zeigt *V polnoč'*... deutliche Auflösungstendenzen, die die *konstitutiven* Dualismen von Nord und Süd (Bal'mont) und Licht und Dunkel (Belyj) zugunsten eines zunehmend *illustrativen* Fokus auf das Nord-Paradigma vernachlässigen.

Bloks Norden bewegt sich mit *V polnoč'*... auf der Entwicklungslinie von Belyjs *Simfonija*. Bloks Text zeigt – in individualistischerer Form als Belyj – den Verwerfungspunkt eines alten zugunsten eines neuen Weltentwurfs, orientiert sich dabei jedoch vernehmlich auf das

---

<sup>258</sup> Als Blok die erste Veröffentlichung seiner gesammelten Werke vorbereitet (1918), zählt er *V polnoč'*... darum auch zum *Ante Lucem*. Das Gedicht befindet sich im *Sobranie Stichotvorenij* als einziges Gedicht nicht, wie noch 1904, in den *Stichi o Prekrasnoj Dame* (die in der Gesamtausgabe unter den ersten Band ‚Pervyj tom‘ fallen), sondern unter den *Ante Lucem*-Texten. Vgl. Kommentar zu *Ante Lucem*, in: Blok, 1997. S. 415. Die Gedichte aus *Ante Lucem* entwickeln sich von einer „realistisch rückkoppelbaren“ zu einer immer stärker ins Nicht-Irdische abdriftenden Lyrik, die einmal mehr gekennzeichnet ist durch die allmähliche Überwindung der Dunkelheit (t'ma), der Nacht (noč') und eine Bewegung zum Licht (svet). Vgl. Blok, 1997. S. 417.

<sup>259</sup> Vgl. Pyman, 1979. S. 59. und Minc, 1965. S. 9f. Minc verweist in diesem Zusammenhang auf die ‚Hellenengedichte‘: *Poklonnik èllinov – ja liru zabyval.../ Ich, Verehrer der Hellenen, habe die Lyra vergessen... und Izmučen burej vdochnovenija.../ Von den Stürmen der Inspiration ausgelaugt...* (beide 1900).

<sup>260</sup> Vgl. das entsprechende Kapitel bei Pyman, 1979. S. 34-45. Insbesondere: S. 34ff.

<sup>261</sup> Vgl. Minc, 2000. S. 474.

Verwerfen von Sol zugunsten einer Luna. Die Himmelsrichtungen spielen dabei eine untergeordnete Rolle.<sup>262</sup> Wenn überhaupt, so benutzt Blok das Inventar des Nordens, um das ambivalente Verhältnis von Text-Ich und Text-Du als Wandel in der künstlerischen und biographischen Lebensausrichtung des Dichters zu schildern. Blok kommt es in *V polnoč'*... und auch den anderen Texten bis ca. 1905 auf die Evokation eines Individualmythos an, an dem der Norden nicht konstitutiv, sondern illustrativ teilhat. Anders als Belyj funktionalisiert Blok den Norden nicht zu einer Raum-Zeit-Chronologie, sondern verarbeitet ihn ähnlich wie Bal'mont seinen ästhetistischen Norden: Dem Norden wird die Aufgabe zuteil, mit seinem motivischen Paradigma das Alternativ-Schöne (Bal'mont) oder eben das Alternativ-Mythische (Blok) zu äußern. Blok wählt vielmehr aus zwei Paradigmen das seinige aus. Die späteren Texte zeigen, dass Blok bei der Entscheidung bleibt, den Norden zum paradigmatischen Bildspender seiner Lyrik zu machen und öffnet ihn für verschiedene Kontexte.

Wie Aage Hansen-Löve in seiner Monographie zu Motivik des Symbolismus feststellt, folgt der „diabolischen Dominanz“ des Lunaren in Bloks Frühwerk (1898-1901) ein abrupter Wechsel zu einer „Dominanz des Solaren“ mit mythopoetischer Ausrichtung.<sup>263</sup> Der Norden ist in diesem wechsellvollen Hin und Her nicht ausschließlich als Bildspender des Ambivalent-Lunaren und Dämonischen festgelegt, sondern vermag auch das Solare zu vertreten. Er folgt in der Dominanz jedoch dem atmosphärisch Dämmrigen und kennzeichnet später die emotionale Wahrnehmung der Welt durch das Text-Ich. Während die *Ona/Sie* beispielsweise von einer Luna zur Sonne, zur Rose wird und den Status des Dämonisch-Lunaren und auch Nördlichen fast vollkommen verliert, bleibt das Ich Vertreter und Angehöriger eines finsternen Nordens (*Probivalas' pevučim potokom.../Durchgedrungen wie ein singender Strom...*, 1902).<sup>264</sup> Das Ich verharrt in seiner erwartungsvollen Erstarrung, wie *Brožu v stenach monastyrja.../ Ich schlendere durch die Klostermauern* von 1902 zeigt, auf *V polnoč'*... zurückverweisend:

Ach, noč'dlinna, zarja bledna  
Na našem severe ugrjumom...

...

Zarja bledna i noč' dolga,

...

Ach, ja sam bleden, kak snega,

Ach, die Nacht ist lang, die Morgendämmerung bleich  
In unserem grimmigen Norden...

...

Der Morgendämmerung ist bleich und die Nacht dauert,

Ach, ich selbst bin bleich, wie der Schnee,

<sup>262</sup> Auch Blok sieht den Osten in seinen frühen Texten als ‚helles‘ Land und Quelle des Lichts – *Ex Oriente Lux* (Vgl. Raudar, 1982. S. 185.). Er fügt ihn jedoch nicht zu einem neuen Oppositionspaar mit dem Norden zusammen, wie Belyj.

<sup>263</sup> Vgl. Hansen-Löve, 1998. S. 157f.

<sup>264</sup> Vgl. Raudar, 1982. S. 186.



Später bleibt die symbolistische Bedeutung des Nordens bei Blok vor allem in der intensiven Verwendung von Winter- und Schnee Bildern erhalten, die immer einen individuellen, persönlichen Bezugspunkt zum Dichter-Ich wahren:

Der Schnee- und Winter-Kult nimmt hier [in Bloks „Winter-Schnee-Privatmythos“] eine zentrale Position im apokalyptischen Gesamtkomplex ein und verbindet sich darüber hinaus mit einer Mythopoetik des ‚Nordens‘, der Skandinavien, das romantische nördliche Deutschland und das Petersburger Nord-Rußland zu einer geschlossenen Schneewelt vereinigt.<sup>266</sup>

Trotz dieser weit gefassten Mythopoetik wird dem konkreten Norden-Begriff im Sinne einer „Symbolik der Himmelsrichtungen“ kaum eine Rolle zuteil. Im Verhältnis zu den übrigen Himmelsrichtungen genießt der Norden über die im Zitat angedeuteten Kontexte am ehesten eine symbolische Bedeutung.<sup>267</sup> Es bleibt dennoch fraglich, ob die Schnee- und Wintermotivik bei Blok direkt unter den Nimbus des Nordens fallen oder ob nicht der Norden als ein Element der dominierenden Wintermotivik gehandelt werden sollte. Denn nicht der Norden selbst, sondern eben der Winter mit seinen Charakteristika steht im Zentrum des Textinteresses. Sie nutzen die Himmelsrichtung lediglich als illustratorische Reminiszenz.

In Bezug auf eine Sie mit einem nordischem Charakter bleibt zu konstatieren, dass dieser sich vor allem in den Jahren nach 1905 noch einmal zeigt.<sup>268</sup> Dort hat ‚Sie‘ sich von der frühen mitternächtigen Luna und *Černaja Deva/ Schwarze Jungfrau* (1899) zur *Belaja/ Weißen* oder *Snežnaja Deva/ Schnee-Jungfrau* gewandelt. Sie tritt unter dem skandinavischen Einfluss von Andersens als *Schneekönigin* in neuerlicher Dämonie auf. In milder, lieblicher Variante nimmt Blok Sie als Solvejg aus Ibsens *Peer Gynt* oder als finnischer Wildfang in *V djunach/ In den Dünen* in sein Werk auf.<sup>269</sup> ‚Sie‘ ist dabei sowohl *Černaja Deva*, das nordische Dunkel, als auch *Sol-vejg*, das nordische Sonnenlicht.

Später beschäftigt sich Blok mit „innernordischen“ Themen, die zum Teil politische und nationale Dimensionen (Finnland, Skandinavien) haben und ein Konkurrenzbewusstsein mit einem Süden nebensächlich machen. Blok bezieht sich unter anderem auf die nordische Traditionen des Petersburgmythos, die skandinavischen-germanischen Literaturen (inkl. England) und macht den vormals mythischen Norden nach 1905 zu einer topographierbaren Heimat des Ichs. Der Norden wird für eine Rückbesinnung auf eigene Werte und eine eigene

---

<sup>265</sup> Blok, 1997. S. 108.

<sup>266</sup> Hansen-Löve, 1998. S. 491.

<sup>267</sup> Vgl. Hansen-Löve, 1998. S. 496 und Raudar, 1982. S. 108.

<sup>268</sup> Vgl. Raudar, 1982. S. 188.

<sup>269</sup> Vgl. Raudar, 1982. S. 185 und Hansen-Löve, 1998. S. 492.

Vergangenheit instrumentalisiert oder er wird zur befriedeten Seelenlandschaft des Ichs, die kein Gefängnis, sondern Zeichen reiner ursprünglicher Schönheit ist:

Moja duša prosta. Solenij veter  
Morej i smol'nyj duch sosny  
Ee pital. I v nej – vse te že znaki,

Čto na moem obvetrennom lice.  
I ja prekrasen – nižšej krasotoju  
Zybučich djun i severnych morej.<sup>270</sup>

Meine Seele ist schlicht. Der salzige Wind  
Der Meere und der harzige Geruch der Kiefern  
haben sie genährt. Und in ihr – sind die gleichen  
Zeichen,

Wie auf meinem aufgerauhten Gesicht.  
Und ich bin schön – mit der dürftigen Schönheit  
Gewundener Dünen und nordischer Meere.

### 1.3) *V carstve polunoščnogo solnca*: Symbolistische Prosa

Die Dominanz der lyrischen Gattung im Symbolismus drängt die Prosa entweder aus dem Blickfeld des Lesers oder macht sie sich thematisch und stilistisch ähnlich.<sup>271</sup> In Abgrenzung zur Phalanx der Realisten Lev Tolstoj, Ivan Gonačarov aber auch Fedor Dostoevskij oder Anton Čechov konzentrieren sich die symbolistischen Prosaiker wie Andrej Belyj und Aleksej Remizov (1877-1957) weniger auf eine inhaltliche Stringenz ihrer Prosa. Sie verfolgen stattdessen eine Narrativik, die den autonomen Wert des Wortes über dessen Semantik hinaus in den Fokus rückt. Dabei erheben sie die Lautlichkeit und die Graphik eines Wortes zu literarischen Parametern, die eine Rhythmisierung des Textes nach sich zieht und das Kompositorisch-Strukturelle eines Textes betont. Das Kompositorische wirkt als *inhaltliche* Komponente des Textes und überführt ihn – im Fall von Aleksej Remizov – von der klassischen Prosa in die Ornamentalik.<sup>272</sup> Remizovs intensive Wort- und Bildkombinatorik nähert die Prosa darüber hinaus dem Duktus der lyrischen Gattung an, zu der ebenso ein gesteigerter Subjektivismus (Ich-Fokalisator) beiträgt.

Der Analyseparameter Norden macht seinen Einfluss auf die symbolistische Prosa auf zwei Ebenen geltend: Vordergründig agiert er als Schauplatz und Raum des Textgeschehens. Er strukturiert den ornamentalen Text jedoch auch durch sein spezifisches Wort- und Bildfeld.

Semantisch erweitert der epische Norden den stereotypen Licht-Dunkel-Dualismus zu einem vielschichtigen Licht-Dunkel-Spektrum der Jahreszeiten und integriert in seinen Denotationsvektor landschaftliche Naturelemente oder auch – und hier eröffnet die moderne Prosa einen neuen Wirkungsbereich des Nordens – auf Kulturphänomene: Die Episteme Stadt (Belyjs *Peterburg*) und die im russischen Kontext seit dem 19. Jahrhundert bedeutsame

<sup>270</sup> *V djunach/ In den Dünen* in Blok, 1960. S. 306.

<sup>271</sup> Symbolistische Romanprosa nimmt ihren Anfang mit Dmitrij Merežkovskijs *Christos i Antichrist*-Romantrilogie (1896-1905), Fedor Sologub's *Melkij bes/ Der kleine Dämon* (1905) oder auch Valerij Brjusovs *Ognennyj angel'/ Der feurige Engel* (1908) und findet in Andrej Belyjs *Peterburg* (1913/14) ihren Höhepunkt.

<sup>272</sup> Vgl. zum *dvoemirie* bei Remizov Korobejnikova, O.: „Leksiko-semantičeskije povtory v strukture chudožestvennogo teksta (rannie „romany“ A.M. Remizova)“, in: Kovtun, L./ Pocebnja, D. (red.): *Slovoupotreblenie i stil' pisatelja*. SPb. 1995. S. 148-159. Hier: S. 148f und 158f.

Thematik von Arbeitslager und Verbannung (Remizovs *V plenu/ In Gefangenschaft*) werden mit dem Norden verknüpft. Funktional bewegt sich der prosaische Norden zwischen einer Versinnbildlichung des Erzähler-Innenlebens (analog zur lyrischen Seelenlandschaft) und der räumlichen Ordnung der Text-Welt. Aleksej Remizovs zwischen 1896 und 1903 entstandene Verbannungsschilderungen *V plenu* sind Beispiel sowohl der semantischen als auch der funktionalen Bestimmung des Nordens in der symbolistischen Prosa.

### 1.3.1. Der nordische ‚Vexierspiegel‘: Aleksej Remizovs *V plenu* (1896-1903)

Tak i zdes', kak i vo vsem na severe, javlenija ne sovpadali  
s pravilami.<sup>273</sup>  
(Varlam Šalamov: *Suchim pajkom*, 1959)

Im Rahmen der symbolistischen Prosa zeigen Georgij Čulkovs (1879-1939) Erzählung *Severnyj krest/ Das Kreuz des Nordens* von 1906 und Aleksej Remizovs erster Erzählzyklus *V plenu* die Verflechtung der Verbannungsthematik mit dem Paradigma ‚Norden‘.<sup>274</sup> Während Čulkov die Reise eines Verbannten zu seinem Bestimmungs- und späterem Todesort nach Sibirien verfolgt<sup>275</sup>, verarbeitet Remizov die eigene politische Verbannung nach Penza und Ust'-Sysol'sk sowie Vologda im europäischen Norden Russlands. Die Topographie des Nordens umspannt damit ein weitreichendes Gebiet, während die Topik des Nordens einheitlich ist und die reale Verortung beliebig werden lässt. Qualitativ stärker und reichhaltiger als Čulkovs Text schlägt Remizovs Erzählung die Brücke zwischen den frühen symbolistischen Topoi des Nordens und dessen späterer Ausfaserung. Jene mündet in eine primitivistische Neuformulierung eines Naturnordens bei Elena Guro<sup>276</sup> und deutet in der Sprachverwendung und Folkloristik auf die Lyrik Nikolaj Kljuevs voraus.<sup>277</sup> In seiner

<sup>273</sup> Šalamov, V.: *Kolymskie rasskazy*. London 1978. S. 67. / „So stimmten auch hier, wie überhaupt im Norden, die Dinge nicht mit den Regeln überein.“ Aus der Erzählung *Marschverpflegung* (1959) in: Šalamov, W.: *Durch den Schnee. Erzählungen aus Kolyma I*. Berlin 2007. S. 68.

<sup>274</sup> Doch auch in der sowjetischen Prosa bleibt diese Verbindung bestehen, wie Varlam Šalamovs *Kolyma-Erzählungen Na predstavku/ Auf Ehrenwort* (1955), *Odinočnyj zamer/ Die Einzelschicht* (1956), *Suchim pajkom* (1959) (u.a.) aus den 1950er Jahren zeigen.

<sup>275</sup> Ähnlich wie Remizov, so gerät auch Čulkov im Rahmen von studentischen Protesten unter Arrest und wird 1902 nach Jakutien verbannt. Neben *Severnyj krest* schildern die Erzählungen *Trevoga/ Unruhe*, *Sulus* und *Ulja* die Verbannungszeit. Vgl. Michajlova, M.: Čulkov, in: Nikolaev, P.A. (red./sost.): *Russkie Pisateli 20 veka. Biografičeskij slovar'*. M. 2000. S. 752f. Hier: S. 752, Spalte 3.

<sup>276</sup> Guros Mann Michail Matjušin schreibt in seinen Erinnerungen an die Futuristische Schule, dass Guro und Remizov ihre Werke gegenseitig schätzten und sogar überlegten, ein gemeinsames Buch herauszugeben. Vgl. zu den Beziehungen Remizovs zu den *Budetljane* um Matjušin Gur'janova, N.: „Remizov i „budetljane““, in: Gračeva, A. (red.): *Aleksej Remizov. Issledovanija i materialy*. SPb. 1994. S. 142-150. Hier: S. 142.

<sup>277</sup> Der im nordrussischen Olonecker Gebiet geborene Nikolaj Kljuev nutzt seinen Olonecker Dialekt, sprachliche Archaismen, Volksmythen und nordrussische Landschaftsbilder zur Evokation seiner folkloristisch anmutenden Bauern- und Dorflyrik, wie sie bereits in seinem Debüt *Sosen perezvon/ Der Kiefern Glockengeläut* von 1912 erkennbar wird. Vgl. hierzu Szilard, L.: *Russkaja literatura konca XIX – načala XX veka* (1890-1917). T. I. Vtoroe izdanie. Budapest 1983. S. 583.

nordischen Geographik um das Weiße Meer greift Remizov ebenso den Erzählungen Evgenij Zamjatsins *Sever/ Der Norden, Afrika, Ela/ Die Tanne* und *Peščera/ Die Höhle* vor.

Remizov wird 1896 „zufällig“ als Teilnehmer an einer Studentendemonstration verhaftet und als politischer Gefangener („Politischer“) in den russischen Norden verbannt. Er beginnt dort, in seinen Texten lokale – nordrussische – Volksmythen und Traditionen zu verarbeiten und greift auf ein entsprechendes archaisches Vokabular zurück, das in seinen späteren Kunstmärchen noch deutlicher zutage treten wird. Bereits in *V plenu* adaptiert Remizov Mythen der nordrussischen *Komi*, schöpft aber auch aus dem Arsenal anderer nordrussischer, skandinavischer und pannordischer<sup>278</sup> Mythen, Legenden, Märchen, die sich um das Weiße Meer und die Kola-Halbinsel finden. Entweder durch direkten Kontakt, wie zu den *Komi*,<sup>279</sup> oder aus der Literatur seiner Zeitgenossen Michail Prišvin (1873-1954) und Nikolaj Ončukov (1872-1942) öffnet Remizov seine Texte dem kulturell überformten Diskurs über einen volkstümlichen Norden.<sup>280</sup>

Der Norden tritt in der Erzählung *V plenu* nicht allein als derivatives<sup>281</sup> Mythenversatzstück auf, sondern auch als natürlicher Handlungsschauplatz, der sich im Verlauf des Geschehens zum Symbol der Verbannung wandelt. Der Natur-Norden entwickelt sich vom konkreten Raum der Freiheit außerhalb der Gefängnismauern zum Symbol eines riesenhaften, existenziellen Gefängnisses, aus dem es keinen Ausweg mehr gibt.

#### 1.3.1.1. Einleitung

Der aus politischen Gründen inhaftierte Ich-Erzähler schildert in den Kapiteln von *V plenu* seinen Seelenzustand während der Haft, das Aufeinandertreffen mit anderen Häftlingen, ihren Schicksalen und die Auseinandersetzung mit dem ihn umgebenden Raum: der Natur, der Zelle, dem Gefangenentransportzug. Die Erzählung folgt dem von Chalina Vaškelevič vorgeschlagenen Muster ‚Das Ich und das Ich‘, ‚Das Ich und die Anderen‘, ‚Das Ich und die

<sup>278</sup> Der Begriff bezieht sich auf die Bevölkerungsgruppen, die um das Weiße Meer angesiedelt sind.

<sup>279</sup> Vgl. hierzu Rozanov, Ju.: „Severnyj maršrut Alekseja Remizova: Poëzija i pravda“, in: [ohne Hrsg.] Severnyj tekst v ruskoj kul'ture. Materialy meždunarodnoj konferencii, Severodvinsk 25-27 ijunja 2003. Archangel'sk 2003. S. 71-76.

<sup>280</sup> Sergej Docenko führt für Remizovs Erzählungen *Roždestvo Christovo/ Christus-Weihnachten, Marun* und *Glagolica* neben Prišvin (Prišvin, M.: *Za volšebnym kolobkom. Iz zapisok na Krajnem Severe Rossii i Norvegii*. SPb. 1908) und Ončukov (Ončukov, N.: *Severnye skazki. Archangel'skaja i Oloneckaja gubernii*. SPb. 1908) weiterhin Charuzin, N.: *Russkie lopari*. M. 1890 sowie Jaščenko, A.: *Neskol'ko slov o ruskoj Laplandij. Ètnografičeskoe obozrenie*. 1892. Kn. XII. als Hintergrundtexte an. Vgl. Docenko, S.: *Problemy poëtiki A. M. Remizova. Avtobiografizm kak konstruktivnyj princip tvorčestva*. Tallinn 2000. S. 42f.

<sup>281</sup> In Anlehnung an Alex Shanes Vorschlag, Remizovs Erzählungen in derivative, im Sinne von „abgeleitet aus anderen“ Erzählungen, Märchen, Mythen, und nicht-derivative zu unterscheiden: „I [Shane] use the term derivative to designate the vast and varied store of ...folktales, canonical and apocryphal narratives, legends, letters and mystery plays based upon existing literary monuments, written and oral, which encompass the entire Russian tradition...“ Shane, A.M.: „A prisoner of fate: Remizov's short fiction“, in: *Russian Literature Triquarterly*, No. 4. 1972. S. 303- 318. Hier: S. 303f.

Natur'.<sup>282</sup> Das erste Kapitel *V sekretnoj/ Als Politischer in Haft* konzentriert sich auf das Erzähler-Ich im Untersuchungsgefängnis. Das zweite Kapitel *Po étape/ Auf dem Transport* verbindet den Abtransport der Verbannten mit dem Zug und zu Fuß mit der Schilderung verschiedener Einzelschicksale der Häftlinge.<sup>283</sup> Im dritten Kapitel *V carstve polunoščnogo solnca/ Im Reich der Mitternachtssonne* befindet sich der Erzähler am endgültigen Ort seiner Verbannung und wird nicht mehr ausschließlich im Gefängnis festgehalten, sondern darf sich außerhalb bewegen. Das Ich verfolgt den jahreszeitlichen Turnus der Natur und das Dasein der Menschen, die mit ihm zusammen in einer Flusslandschaft leben. Das dritte Kapitel rekapituliert die ersten beiden Teile der Erzählung, wenn der Erzähler vom ersten bis zum sechsten Abschnitt mit sich beschäftigt ist und in den letzten sechs Abschnitten die Schicksale der Flusslandschaftsbewohner schildert.

Der Erzähler betont gerade im dritten Kapitel den nordischen Naturraum mit seinen Phänomenen der Mitternachtssonne und weißen Nächten und lässt ihn am Ende zu seinem Totenbett werden: Mit der Textpassage *Severnye cvety/ Blumen des Nordens* endet nicht nur die Erzählung *V plenu*, sondern auch die Gefangenschaft des Erzählers. Das Erzähler-Ich scheidet aus einem ewigen, immergleichen Kreislauf seines von der nordischen Natur und dem Gefangensein bestimmten Daseins aus, das es nicht mehr erträgt. Im Verlauf der Erzählung hat der Erzähler immer neue Grenzen überschritten und sich immer größere Räume erschlossen, die jedoch das Gefühl der Gefangenschaft nicht beseitigen konnten. Vielmehr erkennt er, dass die Anzeichen einer äußeren Freiheit einer ewigen inneren Knechtschaft gegenüberstehen.<sup>284</sup> Diese auch von Remizov vorgenommene Thematisierung des „[Zusammenhangs] von äußerem Raum und innerem Erfahrungsraum“ weist Franziska Thun-Hohenstein als charakteristischen Zug von Gefängnis- und Lagerliteratur aus, die sich von einer topologischen Ausrichtung des Raumes entfernt.<sup>285</sup> Die Erzählung *V plenu* steigert tatsächlich sukzessive ihre Symbolkraft. Am Ende ist die nordische Landschaft weniger Handlungsschauplatz, sondern Symbol verlorener Hoffnung auf eine Freiheit, die das Ich in

<sup>282</sup> Vgl. Vaškelevič, Ch.: „Aleksij Remizov, V plenu' (Istoki chudožestvennogo metoda)“, in: Gračeva, A. (red.): Aleksij Remizov. Issledovanija i materialy. SPb. 1994. S. 19-25. Hier: S. 21.

<sup>283</sup> Bei seiner eigenen Verhaftung wurde Remizov versehentlich nicht als Politischer eingestuft und musste darum mit den „Normalen“ zu Fuß nach Ust'-Syl'sk in die Verbannung gehen, ein Ereignis, das sich bei ihm einbrennt und das in *V plenu* sowie in seiner literarischen Autobiographie *Iveren'/ Splitter*, die zwischen 1927 und den 1950er Jahren entsteht, beschrieben wird. Vgl. Slobin, G.: Remizov's Fictions, 1900-1921. DeKalb 1991. S. 14.

<sup>284</sup> Vaškelevič sieht ihre dreiteilige Gliederung des Textes in ‚Ich und Ich‘, ‚Ich und die Anderen‘, ‚Ich und die Natur‘ als ein immer weiter reichendes Raumgefüge, das sich der Erzähler sukzessive aneignet. Vgl. Vaškelevič, 1994. S. 21.

<sup>285</sup> Thun-Hohenstein, F.: „Chronotopoi der ‚Lagerzivilisation‘ in russischen Erinnerungstexten“, in: Kissel, W./ Dies. (Hrsg.): Exklusion. Chronotopoi der Ausgrenzung in der russischen und polnischen Literatur des 20. Jahrhunderts. München 2006. S. 181- 200. Hier: S. 189.

den ersten beiden Kapiteln aufgrund der konkreten Räumlichkeit des Gefängnisses noch hatte. Im dritten Kapitel hat das Ich den Raum der freien Natur eingenommen und keine weitere Befreiungsmöglichkeit – außer von sich selbst. In der Rückschau wird dem Ich klar, dass es die gesamte Zeit die Zeichen dieser Daseinsgefangenschaft nicht erkannt oder richtig zu deuten gewusst hat. In den finalen *Severnye cvety* verdichten sich diese Zeichen, die sich unverbunden durch die gesamte Erzählung ziehen, zusammen und führen den Erzähler an sein Ende, den Leser schicken sie auf Spurensuche zurück an den Textanfang.

#### 1.3.1.2. Die „Blumen des Nordens“: Lebendig-Totsein

Der Passus *Severnye cvety* wurde unter gleichem Namen bereits 1903 und 1908 als ‚personal mood piece‘<sup>286</sup> im symbolistischen Almanach *Severnye cvety*<sup>287</sup> sowie in Remizovs Textsammlung *Čertov log i polunočnoe solnce/ Des Teufels Hohlweg und die Mitternachtssonne*<sup>288</sup> veröffentlicht. Als einziges Gedicht gelangt es in den Prosatext *V plenu* und stellt dort auch aufgrund seiner Positionierung ans Ende seine besondere Bedeutung für den Text heraus. Der ursprünglich als Gedicht veröffentlichte, nunmehr rhythmisierte Prosatext rekapituliert die Atmosphäre und Metaphorik der gesamten Erzählung in verdichteter Form:

1. Cepkij plaun koljučimi čiščnymi lapami
2. Ložitsja na temnozelenuju, pyšnuju grud' lišaeŭ.
3. Surovoj veresk bezstrastnyj, kak starik *posidevšij*<sup>289</sup>,
4. Stoit v izgolov'e.
5. Sochnet olenij moch, *penoj zasmyvšej*, grustno vzdychaja,
6. Kogda vsja v izumrudach polzet zelenica.
7. V mednych šelmach, aleja *telami*,
8. Strojno idut tuči vojska kukušina l'na.
9. A krugom puchom severnych ptic
10. Bledno-zelenye mchi, *lišai k eljam begut*.
11. Iz trjasiny zmeej vypolzaet linneja
12. Obnimaet lesnych velikanov [*gigantov*],
13. I, probirajas' po starym stvolam,
14. Otpravljaet pobegi, v korni *vonzajas'*.
15. Dorogim kovrom, bledno-purpurnyj,
16. Budto zabryzgannyj krov'ju, po bolotam raskinulsja
17. Mertvyj moch, želanija budja podojti i usnut'
18. *Usnut'* navsegda...
19. Zapach preli i gnili, kak pautina [*kak vual' dorogaja*],
20. Pokryvaet čerty jadovitye, polnye smerti.<sup>290</sup>

<sup>286</sup> Shane, A.: „Rhythm without rhyme: The Poetry of Aleksej Remizov“, in: Slobin, G. (ed.): Aleksej Remizov – Approaches to a Protean Writer. Columbus 1987. S. 217-236. Hier: S. 217.

<sup>287</sup> *Severnye cvety*, tretij al'manach kn-va Skorpion. M. 1903. S. 116.

<sup>288</sup> Vgl. bei Shane. 1987. S. 234.

<sup>289</sup> Die kursiven Begriffe sind im Gedicht vorhanden, nicht jedoch in der Prosa-Variante. Vgl. Shane, 1987. S. 221.

<sup>290</sup> Unter Einbeziehung der Verssetzung in den Einzelveröffentlichungen zitiert nach: Remizov, A.: Rasskazy II. (Časy i dr.). Nachdruck von Band 2 der gesammelten Werke, Petersburg 1910-1912. München 1971. [Slavische Propyläen Bd. 83]. S. 201f. Im Folgenden sind die Seitenzahlen im Fließtext angegeben.

1. Zäher Bärlapp mit stacheligen Raubtierklauen
2. Legt sich auf die dunkelgrüne üppige Brust der Flechten.
3. Herbes Heidekraut, mit der Gleichmut eines *gesetzten* Alten,
4. Steht zu ihren Häuptern.
5. Das Rentiermoos [die Rentierflechte] dorrt, *zu Schaum erstarrt*, traurig seufzend,
6. Wenn das Waldzypressenmoos ganz in smaragdgrün dahinkriecht.
7. Kupferbehelmt, rot schimmernd *mit den Körpern*
8. Gehen wohlgeraten die Wolken des Frauhaarmoosheers.
9. Ringsum wie mit Flaum der nordischen Vögel
10. Bleichgrüne Moose, *Flechten zu den Tannen laufen*.
11. Aus Morast kriecht schlangengleich das Moosglöckchen
12. Und, streichelnd, die Waldriesen [*Giganten*] umarmt
13. Und [Höher, höher] die alten Stämme erklimmend,
14. Verpestet es im Vorbeigehen, *in die Wurzeln stoßend*.
15. Wie ein teurer [reicher] Teppich von blassem Purpur,
16. Gleichsam blutbespritzt, breitet sich an sumpfigen Stellen
17. Das tote Moos, das Verlangen zu gehen und zu entschlafen weckend,
18. Für immer *zu entschlafen*...
19. Ein Geruch von Fäulnis und Moder, wie Spinnweben [*wie ein lieber Schleier*],
20. Bedeckt die giftigen, todesvollen Züge.<sup>291</sup>

Remizov zeichnet hier das Bild einer siechenden, ‚kriechenden‘ Natur, die von einem pestilenzartigen giftigen Moos, von Fäulnis- und Modergeruch überzogen wird, die zum Todesschlaf einladen. Die Flechte und das Moos sind die vorherrschenden „Blumen“ des Nordens und wachsen dort in verschiedenen Varianten – Rentiermoos, Waldzypressenmoos, Frauhaarmoos, Moosglöckchen. Sie haben Bärlapp, Heidekraut und selbst die „Waldriesen“, die Tannen, in ihren Fängen. Letztlich umfassen sie auch das Ich wie Spinnweben und bitten es in das tödliche, sumpfige Grab.

Diese an Naturelementen detailreiche Passage entwickelt ihr tödliches Potenzial auf eine dämonisch-perfide Art. Sie verwendet die Lexik eines liebevollen Miteinanders, beschreibt aber eine Todeslandschaft: Der Bärlapp legt sich auf die Brust der Flechte, das Moos *umarmt* die Waldriesen. Alles wirkt geborgen weich und flaumig, wie das Gefieder der Vögel, ein Teppich oder Schleier. Doch Flechte und Moos ersticken die Welt mit giftigen, todesvollen Zügen. Das Bild verkehrt sich in ein bedrückendes Szenario des Siechtums, dem das Ich nicht widerstehen kann. Die Paradoxie des Nordens und die damit verbundene Gefahr für den Erzähler zeigt sich in diesem Abschnitt: Alles, was den Anschein des Lebens trägt, wie das Grün der Natur (*temnozelenyj; izumrud; zelenica; bledno-zelenye*) und das eigentlich vitale Bild der Blume, des Blühens, ist im Norden dem Tode geweiht. Ihr Grün wandelt sich in ein bleiches Purpur, zu Blut (*bledno-purpunyj, krov'ju;*), das Blumige erweist sich als *mertvyj moch*, als totes Moos. *Severnnye cvety*, die Blumen des Nordens, sind letztlich Blumen des Todes und *Fleurs du mal*. Die Blumen haben in ihrer nordischen Ausprägung das

---

<sup>291</sup> Die Übersetzung entstammt – mit leichten Varianten (in den eckigen Klammern vermerkt) – Remisow, A.: *Schwester im Kreuz. Erzählungen und ein Roman*. Berlin 1982. S. 49f.

angestammte Feld des lieblichen Lebens verlassen und sind nunmehr dessen tödliche Perversionen – Baudelaires ‚böse Blumen‘.

Das Erzähler-Ich erliegt dieser Naturdämonie und ergibt sich in sein Schicksal. Es versteht nun den Sinn der Paradoxie von lebendig-toter Welt im Norden, von der es zuvor gequält wurde, die es auszehrte und verwirrte: Erst in seinem existenziellen Grenzgang begreift der Erzähler die Parallele zwischen dem eigenem Schicksal als Lebendig-Totem, der er als Verbannter ist, und dem Wesen der nordischen Natur. Nur über den Tod, die Entscheidung für eine der beiden Seiten des Paradoxons, entrinnt er der unerträglichen inneren Spannung zwischen lebendigem Totsein und totem Lebendigsein. Die nordische Natur in ihrem permanent ambivalenten Zustand wird zum mentalen Prüfstein und zur existenziellen Scheide für den sich darin bewegenden Erzähler. Die Verbannung, die den Erzähler zu einer Auseinandersetzung mit dieser lebendig-toten Nordwelt zwingt, erhöht das Gefühl der situativen Unerträglichkeit: Die Text-Persona führt ihre Unfreiheit und Ausmergelung nicht nur auf die Gefangenschaft, sondern auch auf die physisch und geistig beständig fordernde nordische Natur zurück. Einerseits spiegelt sie die ambivalente Befindlichkeit des Erzählers wieder, andererseits zeigt sie sich auch dafür verantwortlich, dass der Erzähler gerade so fühlt, wie er fühlt und nur im Tod den Ausweg sieht.

Das Erzähler-Ich erkennt im dritten Kapitel des Textes, dass die physische Überwindung der Gefängnismauern die Differenz von innerer Gefangenheit und äußerer Freiheit nicht aufhebt. Er befindet sich an einem Verbannungsort, der an einem Fluss liegt, darf sich dort aus den Gefängnismauern herausbegeben und mit den Menschen draußen Kontakt aufnehmen; doch die Atmosphäre des Gefangenseins bleibt bestehen, weil das Ich seine innere Gefangenschaft erkennt. Es begreift nun die Vorstellung von Freiheit, die noch im ersten Teil durch ein ‚Außerhalb‘ des Gefängnisses evoziert werden konnte, als Illusion. Bereits im ersten Kapitel zweifelt es: *„Ja ne znaju, živu ili net?“* (156)/ *„Ich weiß nicht, ob ich lebe oder nicht?“* Der Erzähler bezieht diese Ungewissheit auf die ihm verweigerte Teilhabe am Leben, das er außerhalb der Gefängnismauern vermutet. Diese äußere Freiheit ist für den Erzähler nicht erfahrbar, wenn sie denn überhaupt besteht: Denn für ihn scheint selbst die Natur ständig zwischen Leben und Tod zu schweben und im Korsett der vom todbringenden Winter dominierten Jahreszeiten gefangen zu sein. Dem Ich wandeln sich darum alle Erscheinungen im vermeintlich freien Naturraum zu Projektionen der eigenen inneren Gefangenschaft; es hat keinen Blick für mögliche Frei-Räume um sich.

Das Erzähler-Ich wähnt sich in seinen ambivalenten Stimmungen und Gefühlen von der Natur abhängig und resümiert darum ganz am Ende: *„Ja v plenu u vas [meteli, vichri, les] prožil*



odin.“ (202)/ „Ich lebte allein in Gefangenschaft bei euch [Schneestürme, Wirbelstürme, Wald].“ Eine „gleichgültige Natur“<sup>292</sup> des Nordens wird vom Erzähler zu einem Zerrspiegel seiner inneren Unfreiheit pervertiert, der ihm beständig einen lebenden Toten vor Augen führt. Vor allem das dritte Kapitel von *V plenu* ist reich an begrifflichen und bildlichen Zeichen dieser Verdrehtheit, die den Erzähler einen solchen perfiden Spiegel entwerfen lassen. Bereits der titelgebende Topos des dritten Kapitels, die Mitternachtssonne, die ihr oxymorales Begriffspendant in Belyjs *severnoe sijanie/ Nordlicht* findet, wird zum sinngebenden Zeichen eines ganzen Vexierbildes ‚Norden‘ erklärt, das der Erzähler zunächst jedoch nicht zu deuten weiß. Darin sind alle regulären Ordnungen außer Kraft, wie das Bild einer Sonne, die mitten in der Nacht scheint, zeigt. Im Gegensatz zu Andrej Belyjs hoffnungsvoller Zukunftsvision, die Licht in die ewige Nacht der *Severnaja Simfonija* aussendet, kommt es bei Remizovs Sonnenbild auf den Status des in sich Diffusen, Unstimmigen an, auf ein Gefühl von Ambivalenz und Unsicherheit. Von dieser inneren Spannung geleitet durchzieht Remizov das Schlusskapitel seiner Verbannungsimpressionen mit widersprüchlichen Bildern und fügt sie zu einem großen irrwitzigen Gebilde ‚Norden‘, dessen Mitternachtssonne auf die anderen Kapitel ihr defektes Licht wirft.

#### 1.3.1.3. Die Zeichen des Vexierbildes ‚Norden‘

##### 1.3.1.3.1. Ein Leichentuch aus blutigem Schnee und der Totentanz der Blumenkinder

Eindrucksvolle erste Zeichen des Vexierbildes gibt der zweite Abschnitt von Kapitel III, in dem der Erzähler in einen *metel’/ Schneesturm* aus Schneeflocken gerät, die ein teuflisches Lied anstimmen. Mit ihnen wird das oxymorale Bild der eisigen Umarmung, die das Herz verbrennt und eine Art Freiheit verspricht, aufgegriffen:

Budem pet’, poletim na svobode! U vas net tepla! U vas sveta net! Zdes’ ogon’! Žizn’ gorit!...poceluem zadušim. (186) [...] My krepki v ognje, my ne drognem...i letaem po polju – privol’ju. (188)

Laß uns singen, laß uns fliegen in die Freiheit! Ihr habt keine Wärme! Ihr habt kein Licht! Hier [aber] ist Feuer! Hier lodert das Leben!...Unser Kuss ist erstickend. [...] Wir sind standhaft im Feuer, wir wanken nicht...und fliegen frei durch den Raum.<sup>293</sup>

Mit dem wilden Tanzreigen zeigen die Schneeflocken ihre mystisch-dämonische Wandlungsfähigkeit von Schwarz zu Weiß und zur Unsterblichkeit: „*My belye – černye noč’ju; My drugie, ne černye i ne belye – my bessmertnye*“ (187)/ „*Wir Weißen sind schwarz in der Nacht; Wir sind andere, keine Schwarzen und keine Weißen – wir sind Unsterbliche*“. Remizov dekliniert an den Schneeflocken verschiedene Spielarten der widerstreitenden

<sup>292</sup> Vgl. den Begriff bei Thiergen, P.: „Die ‚gleichgültige Natur‘. Zu einem Topos in deutscher und russischer Literatur“, in: Manger, K. (Hrsg.): Die Wirklichkeit der Kunst und das Abenteuer der Interpretation. Festschrift für Horst-Jürgen Gerigk. Heidelberg 1999. S. 315-334.

<sup>293</sup> Remisow, 1982. S. 35f.

Kategorien von Leben und Tod, von Entstehen und Vergehen durch und fügt sie zu widersinnigem Schwarz-Weiß und später zu Schnee-Stahl und Feuer-Wasser zusammen. Er deutet diese Kombination dabei immer wieder als unheilvollen Vorboten des Todes aus (*Smert' s nami*, 188/ *Mit uns ist der Tod*):

Už blizko vremja, velikaja tiš' sojdet na zemlju, nastupit gor'kaja pečal' i tesnota. Už blizko vremja, velikaja tiš' sojdet na zemlju i stanet na zemle odna mogila – *krovavij krest'*. My belym savanom pušistych krylev zemnuju *krov'* *pokroem*. (Ab. 2, 187, kursiv von mir, K.W.)

Nah ist die Zeit, da kommt eine große Stille über die Erde, da beginnt bitteres Leid und Bedrängnis. Nah ist die Zeit, da kommt eine große Stille über die Erde, und die Erde wird sein ein einziges Grab, ein blutiges Kreuz. Weißflockige Schwingen breiten wir als Leichentuch über das Blut der Erde!<sup>294</sup>

Das Bild des Leichentuchs deutet auf die Schlusssequenz der *Severnye cvety* voraus und wird schicksalhaftes Omen für die Zukunft des Erzählers. Das Grab, über das der Schnee ein Leichentuch breitet, ist blutverschmiert, vergleichbar dem Teppich aus totem Moos, der in den *Severnye Cvety* mit seinem bleichem Purpur wie ‚blutbespritzt‘ wirkt. Die Anagramme *krov'* (Blut), *pokroem* (*pokryvat'* ‚bedecken‘ in der ersten Person Plural) dieses *metel'*-Abschnittes zu *kover* (*kovrem*, Teppich) und *krov'* (*krov'ju*, Blut) in den *Severnye cvety* schlagen lexikalisch und onomatopoetisch die Brücke zwischen den Textpassagen und spannen ein Verweisungs- und Bedeutungsfeld auf, das das gesamte dritte Kapitel umfasst.

Der siebte Abschnitt des dritten Kapitels *Kladbišče/ Der Friedhof* setzt diese Anagrammatik fort, in dem er den *krest/ das Kreuz* hinzufügt und den Text weiter auf die finalen *Severnye cvety* hin verdichtet: In *Kladbišče* sind es nicht mehr die Schneeflocken, die ‚bedecken‘, sondern bereits das Moos. Als Überwucherer der Grabsteine und Tannen (190) ist es im hier noch ‚lebensbejahenden‘ Grün des bedeckten Kirchendachs, der grünen *krovlja* (191) impliziert. Der Erzähler sieht sich auf dem Friedhof einem Beet von Kreuzen, einem *cvetnik krestov* (190), gegenüber, zwischen dem Kinder zu spielen scheinen. Der Erzähler entdeckt, dass das Beet aus Kreuzen tatsächlich ein *živoj cvetnik detskich glazenok, detskich rubašeček, detskich golovok* (190) / *lebendigen Beet von Kinderaugen, Kinderhemden und Kinderköpfen* – eine Art Kinderfriedhof ist. Es vermischen sich erneut die Kategorien von Tod und Leben, deren paradoxe Verbindung durch die Evokation einer heimelig-fröhliche Stimmung an einem Ort der Trauer nochmals gesteigert wird: Die Kreuze blinzeln sich fröhlich zu (*veselo peremigalis'*, 190), die Kinder sind als Blumen des *živoj/ lebendigen* Beets Zeichen des sprießenden Lebens, stehen letztlich aber doch auf einem Grab.

Die Bilder der Kinder potenzieren in *V plenu* noch einmal die Perversion des Lebendig-Totseins. Sie sind mit ihrem „jungen Leben“ in einem todgeweihten Reich gefangen und wie

---

<sup>294</sup> Remisow, 1982. S. 36.

die Blumen des Nordens einer Absurdität des Daseins preisgegeben. Eine immer stärkere Verbindung von den Lebenszeichen der Beete, Blumen und Kinder untereinander sowie ihrer Verbindung mit Todesmerkmalen (wie dem Kreuz) setzt sich sukzessive im Abschnitt *Ivan-Kupal'/ Johannistag* (Kap. III, Ab. Elf) fort. An jenem Johannistag läuft eine ganze Kinderschar am Fluss entlang und sammelt Blumen zum Kranzbinden. Die Kinder selbst werden vom Erzähler mit den unterschiedlichsten Blumen und Blüten verglichen und geben der Szene den Anschein prallen sommerlichen Lebens:

A vprпрыžku za nim [Stjopka], tonen'kaja, černomazaja Man'ka, v golubom plat'ice s pučkom kaški, korotyška Nastja, vzlochmačennaja, v krasnoj koftočke, s zolotymi oduvančikami, kurnosen'kaja Alenuška v sirenevoj bluzke, s bleklymi fialkami, vizgun'ja Kat'ka, zagorelaja do černoty, s zemljanikoj, belen'kaja Tanja s vetkoju dikoj rozy i Van'ka i Kol'ka...(197)

Ihm [Stjopka] nach hüpfen die schwächliche braune Manka im blauen Kleidchen mit einem Büschel Klee, der Dreikäsehoch Nastja, zerzaust, im roten Jäckchen, mit goldgelben Butterblumen, die stupsnasige Aljonuschka im fliederfarbenen Blüschchen mit welken Veilchen, die Heulsus Katka, braungebrannt wie ein Neger, mit Erdbeerblüten, die blasse Tanja mit einem Wildrosenzweig, und Wanka, und Kolka...<sup>295</sup>

„*Venki, - venki cvetov!*“ (197)/„*Kränze, - Kränze von Blumen!*“ ruft der Erzähler begeistert. Am Abend des Johannistages werden die Blumenkränze der Kinder, der Großmutter Vasil'evna, anderer Festgäste und auch der des Erzählers in den Fluss geworfen, um Glück zu bringen. Der Kranz des Erzählers geht jedoch schnell unter und wird zum unglückbringenden Vorboten des kurz darauf verlöschenden Lebens durch die *severnye cvety*. In die von Lebendigkeit und Vitalität kündenden Bilder der Blumenkranz-Kinder mischt sich immer deutlicher ein morbider Unterton, den der Erzähler als boshafte Laune des Nordens und der Verbannung auslegt.

Das erste und zweite Kapitel der Erzählung bereiten diese Erkenntnis vor: Im ersten Kapitel von *V plenu* entfährt dem Erzähler ein entsetztes „*Est' v tjur'me deti...*“ (Ab. 5., 157)/ „*Es gibt Kinder im Gefängnis*“, das die eigentliche Unmöglichkeit und Paradoxie, junges Leben dem Totendasein des Gefängnisses anheim zu geben, ausdrückt. Im zweiten Kapitel erkennt er in dem Jungen Vas'ka und dem Mädchen Ariška, die als Gefangene den Häftlingstreck begleiten, dass sie ihr junges Leben bereits verloren haben und lebendige Tote sind: „- *I neponjatnym ostaetsja, kak èto Vas'ka idet s nimi [arestanty], živet s nimi, est' s nimi.*“ (178)/ „*Und unbegreiflich bleibt, dass Vas'ka hier mit ihnen [den Sträflingen] geht, mit ihnen lebt, mit ihnen isst.*“ Der Junge hatte nach Amerika gewollt, kann nun jedoch nur in Gedanken dorthin reisen. Im Mädchen sieht der Erzähler einen verletzlichen Vogel, der durch die bedrohliche Nacht des Verbannungsnordens fliegt und dessen Leben nur einen Moment lang währt: „*Vsja figurka Ariški čisten'kaja i opjatnaja. I kažetsja ona malen'koj boltlivoj ptičkoj,*

<sup>295</sup> Remisow, 1982. S. 45.

*pereletajuščeј v étoj grezjaščeј noči, a žizn' ee – mgnovenie...*“ (176)/ „Ariškas Figur war reinlich und ordentlich. Sie erschien uns wie ein kleiner zwitschernder Vogel, der in dieser bedrohlichen Nacht hineinfliegt, und sein Leben – ein Augenblick...“ Die Kinder, die in Remizovs Werk immer wieder den Stellenwert einer Korrektivgröße gegenüber einer desillusionierten Welt der Erwachsenen haben und Remizov als primitivistischer Fokus dienen, vermitteln dem Erzähler in *V plenu* keine Lebensfreude, denn auch sie sind Gefangene und werden im dritten Kapitel zu lebendig-toten Blumen des Nordens.<sup>296</sup>

#### 1.3.1.3.2. Nordische Nächte als Zeichen der erzählerischen Seelendiskurses

Über den Tag/Nacht- oder Licht/Dunkel-Dualismus, in dem sich der quälende Seelendiskurs des Erzählers offenbart, verbinden sich der erste und der dritte Teil der Erzählung: Das dritte Kapitel übernimmt aus dem ersten die Metaphorisierung der Tageszeiten, ihrer Lichtverhältnisse und den jahreszeitlichen Turnus und verdichtet sie. Während es im ersten Teil von *V plenu* noch eine klare Differenzierung von Innen und Außen und damit einhergehend von Nacht und Tag gab, vermischen sich im dritten Teil Tag und Nacht und verschränken ihre Charakteristika von Licht und Dunkel.

Der Begriff *den' / Tag* tritt in *V plenu* kaum in Erscheinung und muss aus der Handlung rekonstruiert werden. Die Nacht, *noč'*, ist hingegen allgegenwärtig. Sinnbildlich kann der Erzähler, obwohl er im dritten Textkapitel aus der vermeintlichen Nacht des Gefängnisses heraus gelangt, selbiger dennoch nicht entfliehen. Der Tag erfährt lediglich als Ende der Nacht und damit als Lichtblick in der Erzählerseele eine Berechtigung.

Insbesondere im dritten Kapitel ist der Topos Nacht vielschichtig und variiert mit den Jahreszeiten. Die Jahreszeiten vollziehen nicht einfach den tageszeitlichen Turnus nach (Frühling – Morgen, Sommer – Tag, Herbst – Abend, Winter – Nacht), sondern sind bei Remizov Repräsentanten *verschiedener* „Nächte“. Die Jahreszeitennächte spiegeln die verschiedenen mentalen Stimmungen des Erzählers wider, wobei der niederdrückende, ‚nächtliche‘ Grundtenor erhalten bleibt.

Die depressive Nacht, die der Erzähler im ersten Teil von *V plenu* als permanenten Seelenzustand etabliert, kehrt im dritten Teil als diffuse Winternacht wieder, wie die *meteli* in ihrem lebendigen Todesreigen vorführen. Auch das nächtliche Polarlicht erlebt der Erzähler

---

<sup>296</sup> Charlotte Rosenthal weist für viele frühe Werke Remizovs nach, dass die positiven Natur- und Jahreszeitenbilder mit Darstellungen von Kindern assoziiert sind. Zusammen werden beide Ausdruck einer primitivistischen, ‚ursprünglichen‘ Freude über den kommenden Frühling, das neu beginnende Leben. Vgl. Rosenthal, Ch.: „Primitivism in Remizov. Early Short Works (1900-1903)“, in: Slobin, G. (ed.): Aleksej Remizov – Approaches to a Protean Writer. Columbus 1987. S. 195-205. Hier: 201. Die Kinder stehen in *V plenu* jedoch nicht im Mittelpunkt der Geschichte, vielmehr nimmt der Erzähler zusammen mit der nordischen Natur das Textzentrum ein, das eine hoffnungslose Welt zeigt.

als Repräsentanten und Provokateur dieses seltsamen Zwischenzustands. Als ‚grünes Licht‘ saugt es die Gedanken des Erzählers auf und lässt sie ersterben. Es dringt in die Seele des Ichs und scheint sie zu vergiften, wenn nicht gar zu töten:

Zelenovataja noč', tumannaja...Ne slišno ni zvukov, ni golosa. No vse živet, zavejannoe zelenovatym svetom...Bezšumno podymajutsja mysli, idut i zamirajut, slivajas' s zelenovatym svetom...Prjamo čerez okno idet zelenovatyj svet, idet i pronikaet v dušu./ Ne smert', net smerti v ètoj noči, est' svoja strannaja žizn'./ Už ne takaja li večnaja žizn'?/ Medlenno vpityvaetsja zelenovatyj svet, medlenno obvolakivaet dušu. (188)

Grünschimmernde Nacht, [nebelig]...Kein Laut ist zu hören, keine Stimme. Doch alles lebt, verborgen hinter grünem Licht...Lautlos steigen Gedanken auf, schweifen umher und ersterben, vom grünen Licht aufgesogen...Direkt durchs Fenster kommt das grüne Licht und dringt in meine Seele./ Nicht Tod – es gibt keinen Tod in dieser Nacht –, es herrscht ein eigenes seltsames Leben./ Ist etwa so das ewige Leben?/ Langsam saugt sich das grüne Licht in mich ein, langsam umhüllt es die Seele.<sup>297</sup>

Im Unterschied zum ersten Teil, in dem der Erzähler im Außen, d.h. außerhalb der Gefängnismauern, ein sommerliches Grün als Signum blühenden Lebens annimmt, übernimmt nun die nordische Winternacht den grünlichen Farbton *zelenovatyj*, ein Vorbote des Todes durch die moosgrünen *Severnye cvety*.<sup>298</sup>

Als Gegenpol zur winterlichen Polarlichtnacht setzt Remizov nicht die Sommernacht, die bereits winterlich blau gefärbt ist und emotional schwermütig macht,<sup>299</sup> sondern die weißen Nächte des Frühlings. Auch ihnen wird eine diffuse Einfärbung attestiert, die im Unterschied zum Polarlicht aber *keine* seelische Ambivalenz des Erzählers aufbaut. Der Abschnitt *Raduga/ Regenbogen*<sup>300</sup> zeigt den Frühling als eine durchweg glückselige Zeit. Der Frühling trägt das Gesicht der weißen Nacht, die – und hier gliedert sich die Textpassage in die sinnfällige Semantik der *Severnye cvety* ein – einen Kranz aus weißen Blumen auf dem Haupt trägt und von weißem Moos umhüllt wird: „*Vesna s licom beloju noči, v venke belych cvetov lesnych jagod, uvitaja s golovy do nog penjašimsja kruževom blednych mchov.*“ (192)/ „*Frühling mit dem Antlitz der weißen Nacht, Frühling im Kranz aus weißen Blüten und Beeren des Waldes, von Kopf bis Fuß in schaumige Schleier blassen Mooses gehüllt.*“<sup>301</sup> Im Unterschied zur Winternacht und zum Polarlicht färbt sich die Frühlingsnacht zusammen mit

<sup>297</sup> Remisow, 1982. S. 37.

<sup>298</sup> Vgl. die dunkelgrüne Brust der Flechten, das smaragdgrüne Waldzypressenmoos und die bleichgrünen Moose, die die Tannen umspinnen.

<sup>299</sup> „I čuditsja toska v gulach golubejuščej letnej severnoj noči...Razgovarivajutsja zvezdy./ - I za čto ja ljublju tebjja, tichaja noč'?' ... Čto-to strašnoe vošlo v noč' i zatesnilo grud'.“ (185f)/ „Und Wehmut schwingt in den Geräuschen der nördlichen blauen Sommernacht...[Die Sterne sprechen zueinander.]/ - Und wofür liebe ich dich, du stille Nacht?...Etwas Bedrohliches ist in die Nacht eingedrungen und beengt meine Brust.“ Remisow, 1982. S. 34f.

<sup>300</sup> Der Abschnitt wurde unter dem Namen *Po vesne severnoj (Stichotvorenija v proze)/ Durch den nordischen Frühling (Gedichte in Prosa)* bereits 1903 veröffentlicht. Der Titel der ersten Veröffentlichung verweist auf die zentrale Bedeutung des Frühlings im Norden allgemein und für den Erzähler von *V plenu* im Speziellen. Veröffentlicht wurde *Po vesne...* in der Jaroslavler Zeitung *Severnyj kraj*, No. 244, 1903. Vgl. Rosenthal, 1987. S. 205. Fußnote 22.

<sup>301</sup> Remisow, 1982. S. 40f.

allen Naturerscheinungen weiß und suggeriert eine befriedende Aufhellung der dunklen Todesboten: Das giftgrüne Moos und die anderen nordischen Blumen sind nun weiß blühend und überdecken für den Erzähler ihr tödliches Potenzial.

Für das Erzähler-Ich wird der Frühling damit zu einer Zeit magischen und sorglosen Erlebens, ihm wachsen Flügel, mit denen er zum Regenbogen, der Himmelskuh, hinauffliegt: „*I čuvstvuju, vot vzov'jutsja i u menja krylja, i ja poleču vysoko, k raduge – k Byku-Korovu nebesnych polej*“ (194)/ Und ich fühle mir werden gleich Flügel wachsen, damit fliege ich hoch hinauf, zum Regenbogen – zur Himmelskuh<sup>302</sup>.<sup>303</sup> Der Erzähler gibt sich dem Anblick auf eine harmonische ‚Welt Gottes‘ (*svet Božij*, 194) hin, die nicht nur Schwarz, Weiß und Grün, sondern die Buntheit des Regenbogens (*Raduga*) hat. Das Erzähler-Ich verlässt an dieser Stelle ein einziges Mal die Außenseiterposition und begibt sich *in* das menschliche Getümmel, das ihm keine einsiedlerische Zweiferei erlaubt. Die weißen Nächte regen die Phantasie des Erzählers positiv an: Er taucht ein in die mythische Welt des Nordens mit ihren Waldmenschen, Waldteufeln und der Waldhexe Kikimora, die sich fröhlich in *Raduga* trollen. In dieser Zeit ist – wie der Abschnitt *Belaja Noč'*/ *Weißer Nacht* zeigt – sogar das Moos blühend (*cvetistyj*, 196) und vital und befindet sich mit den Immortellen-Blumen – den Unsterblichen – in einem Beet. Für den Erzähler stehen die Bilder von blühendem Moos und fröhlichen Menschen endlich einmal nicht in einem widersinnigen Verhältnis. Der beginnende Frühling überlagert alle Misstöne und gilt dem Erzähler als Lebenszeichen.

Die *belaja noč'* garantiert dem Text-Ich das intensive Empfinden des Daseins und der eigenen erstarkenden Lebenssinne und erinnert an die frühe Erzählung *Belye noči* (1848) von Fedor Dostoevskij, die die weißen Nächte als eine außergewöhnliche, empfindsame Zeit zu einem festen Topos in der russischen Literatur gemacht hat.<sup>304</sup> Wie bei Remizov so stellt sich das Leben in den weißen Nächten auch in Dostoevskijs Erzählung als kurzes, wenngleich glückliches Intermezzo heraus: In den Schlusszeilen der Erzählung besinnt sich Dostoevskijs Erzähler darauf, wenigstens einen Augenblick Seligkeit und Glück empfunden zu haben: „*Bože moj! Celaja minuta blaženstva! Da razve ètogo malo chot' by i na vsju žizn'*

---

<sup>302</sup> Das Bild von der Himmelskuh kann Remizov sowohl aus der ägyptischen als auch der russischen, folkloristischen Mythologie bezogen haben. Während in der ägyptischen Variante der Ritt auf der Kuh gen Himmel ein Zeichen für die Getrenntheit von Mensch und Himmel, von Mensch und Gott ist und Remizovs *Raduga*-Abschnitt in eine visionistische Dimension rückte, gibt es in der slavischen Folkloristik die Gleichsetzung von Kuh und Stier mit dem Licht des Frühlings, der die dunklen Winterzeit vertreibt. Letztere konnte Remizov durch Aleksandr Afanas'evs (1826-1871) *Poëtičeskie vozzrenija slavjan na prirodu*/ *Poetische Betrachtungen der Slaven auf die Natur* bekannt sein. Vgl. bei Afans'ev, A.: *Mifologija Drevnej Rusi. Poëtičeskie vozzrenija slavjan na prirodu*. M. 2006. S. 209.

<sup>303</sup> Remisow, 1982. S. 43.

<sup>304</sup> Remizov rekurriert auf diesen Topos, postuliert ihn jedoch allgemein für den Norden, während Dostoevskij den Topos im engeren Sinne auf Petersburg konzentriert.

čelovečeskiju?..“<sup>305</sup>/„Mein Gott! Einen ganzen Augenblick der Seligkeit! Ja, ist denn das nicht genug für ein ganzes Menschenleben?“<sup>306</sup>

Doch ebenso schnell, wie die Vögel des Nordens den Frühling und die magische Zeit der weißen Nächte verkünden, so schnell verhallt auch ihr Schrei mit dem nahenden Winter, der als *belaja gost’*/ weißer Gast im gleichnamigen Abschnitt auftritt. Der Winter schließt dort direkt an den Frühling an; Sommer und Herbst scheint es nicht zu geben: „*Ja slyšal, kak Vesna, iznemogaja, postupala ko mne v okno...Vdrug voj prorezal nebo./ Vsju noč’ metel’ kričala...Zima plajsala...*“ (195)/ „Ich hörte den erschöpften Frühling an mein Fenster klopfen...Plötzlich zerriß den Himmel ein Geheul./ Die ganze Nacht brüllte der Schneesturm...Der Winter tanzte...“<sup>307</sup> Der Erzähler hat keine Chance, seinen mühsam errungenen Glauben an das Leben auszukosten und muss sich, wie auch die anderen Bewohner des Nordens, in den harten jahreszeitlichen Kreislauf einfügen. Sobald die ‚ewige‘ dunkle Winternacht die kurzlebige ‚weiße‘ Nacht ablöst und mit ihren Begleitern, den Schneestürmen (*meteli* und *vichri*), im Norden Einzug hält (*Ona [belaja gost’] k noči prišla*, 195), verstummen die Hähne, die sonst mit ihrem Morgenschrei den Frühling begrüßten (*Zapel petuch*, 196), (*Petuchi molčali*, 195), verschwinden die Vögel (*Gde byli pticy?*, 195) oder geraten in Unruhe (*v trevože pticy*, 195). Verzweifelt fragt der aus der Umnebelung der weißen Nacht erwachte Erzähler die Vögel, Blumen und Lebewesen, warum sie überhaupt gelebt haben, wenn dieses Unterfangen im Norden doch so sinnlos scheint:

Pticy pereletnye, cvety, doverčivo raspachnuvšie alye i belye grudki, babočki narjadnye, v nedotrogach-plat’icach, žuki, gusenicy, červjaki v atlasach, šelkach, igrušečnych pancyrjach, - začem v ožili, začem prileteli k nam?/ Padaet sneg, padaet ticho./ A gde vy, deti?/ I tol’ko kukuška, toskuja so mnoju, kukuet. (195)

Zugvögel, Blüten, die so zutraulich die blutroten und weißen Brüstchen öffneten, schmucke Schmetterlinge im Kleid Rühr-mich-nicht-an, Käfer, Raupen, Würmer in Atlas und Seide und spielzeugfeinem Harnisch – warum habt ihr gelebt, warum kamt ihr geflogen?/ Leise fällt der Schnee./ Und ihr, Kinder, wo seid ihr?/ Nur der Kuckuck ruft, er leidet wie ich.<sup>308</sup>

Im Gegensatz zur Text-Persona, die die Natur nicht versteht, wissen Flora und Fauna, dass auch das kurzlebige Dasein einen Sinn hat: *Ty [Soroka] davno tut živeš’, posle dolgoj zimoj oživaeš’ i letiš’, čut’ prigreet vesenee solnce./ Soroka, skaži mne, Soroka, kak ty vynosiš’ morozy?* (188)/ *Bist ja zu Haus hier, lebst auf nach dem langen Winter und fliegst, kaum daß die Frühlingssonne wärmt./ Sag mir doch, Elster, wie erträgst du die Fröste?*<sup>309</sup> Die Elster

<sup>305</sup> Dostoevskij, F.: Pol. Sobr. Soč. v 30-i tt. T. II: Povesti i rasskazy 1848-1859. L. 1972. S. 140.

<sup>306</sup> Dostojewski, F.: Der Doppelgänger. Frühe Romane und Erzählungen. München/ Zürich 1961. S. 834.

<sup>307</sup> Remisow, 1982. S. 43.

<sup>308</sup> Remisow, 1982. S. 44.

<sup>309</sup> Remisow, 1982. S. 37.

kennt das Geheimnis, dem Frost zu trotzen, die Immortellen wissen um die eigene Unsterblichkeit – auch in der Winter-Nacht. Der Erzähler resigniert jedoch.

In den finalen *Severnye cvety* wird das Glücksintervall der weißen Nächte und des Frühlings auf ein Minimum beschränkt: Dort fällt bereits in die weißen Nächte der Schnee, das untrügliche Zeichen des Winters, der die anderen Jahreszeiten mit seinem Schnee überblendet: „*V belye noči padal sneg ticho.*“ (202)/ „*In die weißen Nächte fiel leise der Schnee.*“<sup>310</sup> In der Rekapitulation eines Jahres im Norden dominieren Winter, Schnee und Nacht letztlich über die anderen Jahreszeiten und rahmen sie:

Blednyj inej parčeju ležal na cvetach, osen' šla po reke, penila sinjuju vodu, i brosula po želtym dorogam krasnye list'ja. Ne uspeli chleba ubrat', mčalas' zima vsja v pušistych snežinkach./ Reka kutalas' v led zimovat'. I belaja kryška pokryla moj dom. Noč'ju draznili meteli, noč'ju tišina pugala. Nikogo ne dozvat'sja v zimnoju poru!/ V belye noči padal sneg ticho. Leto prišlo. Už gnezda pustujut. Moroška i poljanka pospeli./ Skoro osen'./ Prošajte, meteli, i ty, les, i vy, vichri! (202)

Bleicher Reif lag wie Brokat auf den Blüten, der Herbst zog ein am Fluß, quirlte Wasser schaumig, streute rote Blätter auf gelbe Wege. Noch war das Korn nicht eingebracht, da kam schon der Winter geschneit mit plustringen Flocken./ Der Fluß hüllte sich in sein Winterkleid aus Eis. Eine weiße Decke legte sich über mein Dach. In den Nächten ängstige Stille. Und kein Mensch da im Winter, den du rufen kannst!/ Der Schnee fiel leise in den weißen Nächten. Der Sommer kam. Schon sind die Nester wieder leer, Torfbeeren und Mamurabeeren reif./ Bald ist Herbst./ Lebt wohl, Schneestürme, leb wohl, Wald! Wirbelwinde, ade!<sup>311</sup>

Während der Erzähler im Herbst und Sommer noch den Blick für die Kornernte und die ,anderen' hat, muss sich der Erzähler im Winter auf sich besinnen, auf das eigene Haus, in dem sich das Ich einsam ängstigt. Diese forcierte Auseinandersetzung mit dem Selbst begründet die intensive Problematisierung der Winter-Nacht, der Jahreszeit, die wie keine andere dem Wesen des Ichs entspricht, die es aber auch wie keine andere fordert. Und so verabschiedet sich das Text-Ich am Ende auch nicht von den weißen Nächten des Frühlings oder der Mitternachtssonne des Sommers, sondern von den *meteli* und *vichri*, den Schneestürmen, von denen es sich nie wird lösen können – außer durch den Tod. Für den Erzähler verkürzt sich die lebenswerte Zeit im Norden im Verlaufe des Textes immer weiter, so dass ihn schließlich alle vitalen Zeichen – wie die Vögel, die Blumen-Kinder und die Farben – mit ihrem natürlichen Gleichmut doch nur aus dem Leben verbannen. Das Leiden am Norden wird zu stark, die ambivalenten Gefühle prallen zu extrem aufeinander. Das Vexierbild Norden ist als nicht mehr zu ertragendes Paradoxon entlarvt - der Erzähler bricht ob dieser Erkenntnis zusammen.

#### Tag/Nacht-Licht/Dunkel-Frühling/Winter-Wechsel als Seelendiskurs des Erzählers

- Kap. 1. Tag-Nacht-Gegensatz ist Ausdruck einer Außen-Innen-Differenz von Gefängnis und Erzählerseele
- Kap. 3. *Zwei: meteli*-Winternacht mit grünem Polarlicht als Seelenvergifter
- Kap. 3. *Regenbogen*: Weiße Nacht des weißen Frühlings als scheinbar glückselige, unbeschwerte und magische Zeit ("Glücksintervall")
- Kap. 3. *Weißer Gast*: Winter schließt an Frühling an: vitale weiße Nacht von Schneesturmnacht abgelöst; Verhalten der Vogelstimmen, Einzug der Schneeflocken
- Kap. 3. *Weiße Nacht*: Vermengung von Tag und Nacht (Mittag → Mitternacht) im Frühling, noch einmal ein Glaube an blühende Natur (Lebensgrün) und aufkeimendes Leben
- Kap. 3. *Severnye cvety*: Winter fällt in die weißen Nacht und überlagert nun alle Jahreszeiten: finale Dominanz der Nacht, die Zeichen der anderen Jahreszeiten und des Frühlings

sneg,



#### 1.3.1.4. Der Norden und die Verbannung – Bewältigung der doppelten Gefangenschaft

*V plenu* ist bestimmt vom Spannungsfeld zwischen Seelendiskurs und nordischer Natur, dem Klima und dem Faktum der Gefangenschaft. Die Vitalität der gesamten Textemblematisierung macht die Natur zwar teilweise zum *compensatory value*<sup>312</sup> für die Gefangenschaft, wie Charlotte Rosenthal annimmt. Doch gerade der natürliche *compensatory value* wird durch das Nordische immer wieder konterkariert. Remizov verschweißt die Topoi ‚Norden‘ und ‚Verbannung‘ so eng miteinander, dass nicht mehr erkennbar wird, welche Last – die Unerträglichkeit der nordischen Natur oder der Gefangenschaft – schwerer auf dem Protagonisten wiegt. Letztlich spielt das Faktum der politischen Verbannung in Bezug auf das Ich eine zunehmend geringere Rolle, ein Prozess, der am Ende in der Erkenntnis gipfelt, das Ich sei Gefangener des Nordens und nicht der politische Häftling der russischen Krone („*Ja v plenu u vas [meteli, buri, les] prožil odin*“, 202/ „*Ich lebte in Gefangenschaft einsam bei euch [Schneestürmen, Stürmen, Wald].*“). Der Norden wird der Grund für die psychische Misere des Erzählers.

Im Norden erlebt das Text-Ich, dass Mensch und Natur gefangen sind – im eigenen Inneren oder den unveränderlichen Umständen der Jahreszeiten –, die Natur sich jedoch damit arrangiert. Die innere Freiheit, die sich beim Erzähler eigentlich einstellen müsste und die Anton Čechov in den Verbannungsbildern *Kamčatka* beschreibt, gelingt nicht.<sup>313</sup> Sie gelingt nur dem Autor, Remizov, der die Vorzüge der Verbannung erkennt: In ihr wird eine *schöpferische Freiheit* gerade möglich:

Remizov himself was among the first to admit that a prison regime was the most conducive environment for experimenting with the writer's craft: where else could one find such ample quantities of uninterrupted time?<sup>314</sup>

---

<sup>312</sup> Vgl. den Begriff bei Rosenthal: „In those works that deal with imprisonment in the North, nature appears to the narrator at times as a compensatory value. Nature serves as the object of the narrator's poetic observation and as metaphor for his own emotional state.“ Rosenthal, 1987. S. 200.

<sup>313</sup> Vgl. Tippner, A.: „Zwischen absoluter Grenzenlosigkeit und totaler Disziplinierung. Der Chronotopos des sibirischen Gefängnisses und Lagers bei Dostoevskij, Čechov und Ginzburg“, in: [ohne Hrsg.]: *Obrazy Sibiri. Konceptualizacija russkogo Severo-Vostoka v kul'turologii*. Sibirienbilder. Konzeptualisierungen von Rußlands Nordosten in den Kulturwissenschaften. Irkutsk 2005. S. 134-155.

<sup>314</sup> Shane, 1972. S. 303.

Für Remizov begünstigte nicht allein die Abgeschiedenheit als Folge der Gefangenschaft, wie die US-amerikanische Remizov-Forscherin Greta Slobin in ihrer Remizov-Monografie feststellt, sondern auch die Winterruhe den Weg zum Schreiben. Gepaart mit der Einsamkeit der Gefangenschaft – diejenige, die den Erzähler aus *V plenu* gerade an den Rand seines Daseinswillens gebracht hat – sei die Ruhe dem kreativen Schöpfungsprozess zuträglich:

Remizov quickly managed to find magic in this desolate place as he looked around him...The ‚wandering‘, begun in Penza, now acquired a new literary dimension. His way of life changed sharply from an active involvement in the Penza community to a welcome wintry solitude in a secluded household where Remizov could become absorbed in writing and reading.<sup>315</sup>

Nach eigenen Worten sei Remizov sogar erbost gewesen, als der Frühling die angenehme Winterruhe zerstörte.<sup>316</sup> In diametralem Gegensatz zu seinem kapitulierendem Erzähler arbeitet Remizov an einem *žiznetvorčestvo*, in dem der Dichter die doppelten Extreme des Nordens und der Verbannung bewältigt. Ähnlich wie sein Erzähler, beschreibt Remizov zunächst in seiner für die Öffentlichkeit bestimmten *Avtobiografija/ Autobiografie* (1913), dass die Gefangenschaft keine konkrete Haft in Penza oder später in Ust'-Syl'sk sei, sondern, dass die gesamte Welt ein riesenhaften Gefängnis darstelle:

I tol'ko v tjur'me...zatejal ja i sobstvennye svoi pisanija. Mne zachotelos' opisat' čuvstva, čelovekom ispytaemye v tjur'me, zastennuju našu nevolju, i, prinjavšis' za opisanie tjur'my – ‚vsja naša žizn' sesvetnaja – tjur'ma!‘ – ja imel pered glazami ne Zapiski iz mertvogo doma, a Serres chaudes Meterlinka (Sobr. Soč. T. II. V plenu).<sup>317</sup>

Und erst im Gefängnis...habe ich auch mein eigenes Schreiben begonnen. Ich wollte die Gefühle beschreiben, die einem Menschen im Gefängnis widerfahren, unsere gemauerte Unfreiheit. Und, als ich für die Beschreibung des Gefängnis wählte – denn ‚unser ganzes diesseitiges Leben ist ein Gefängnis‘ – habe ich nicht die ‚Aufzeichnungen aus einem Totenhaus‘, sondern Serres chaudes von Maeterlinck vor Augen gehabt. (Ges. Werke, T. II. In Gefangenschaft.).

Remizov beschwört hier das bei Bal'mont aus der Romantik reanimierte Bild vom Gefängnis des Daseins, das gerade im Norden topographierbar wird.<sup>318</sup> Im Gegensatz zu seinem Erzähler findet Remizov das Ventil der Kreativität, um sich über das Gefängnis zu erheben oder um sich in ihm einzurichten. Der Dichter wandelt eine eigentlich miserable Situation in eine positive Größe: Die Abgeschiedenheit, die Einsamkeit, die das Text-Ich wahnsinnig macht und in eine zermürende Selbstreflexion führt, wird bei Remizov zum Katalysator des dichterischen Schöpfungsprozesses.

---

<sup>315</sup> Slobin, 1991. S. 14f.

<sup>316</sup> Vgl. Slobin, 1991. S. 15.

<sup>317</sup> Aus der *Avtobiografija*, die als *Priloženie/ Zusatz* an Gračeva, A.: „Revoljucioner Aleksej Remizov: Mif i real'nost'“, in: Lica. Biografičeskij al'manach. Vol. 3. M./ SPb. 1993. S. 419-447 angefügt ist. Hier: S. 440f.

<sup>318</sup> Christa Ebert verweist in ihrer Analyse symbolistischer Prosa auf den Einfluss Bal'monts auf Remizov, der gerade die schwankende Stimmung und Atmosphäre von Bal'monts Lyrik in seinen frühen Gefangenschaftsimpressionen übernimmt. Vgl. Ebert, Ch.: Symbolismus in Rußland. Zur Romanprosa Sologub's, Remisows, Belys. Berlin 1988. S. 122.

Diese Erkenntnis mündet in den bekannten Künstlermythos, dass sich ein Dichter in einen quälenden oder gar gefährlichen Zustand (Verbannung) oder Umgebung (Norden) begeben muss, um kreativ zu werden. Remizov ähnelt darin, wie auch in seiner Naturbeschreibung und dem Fokus auf das Kindliche, der Dichterin und Malerin Elena Guro, für die Kreativität ein Schöpfen aus der nordischen Natur ist. Bei Guro wirkt die Natur jedoch nicht aufgrund ihrer Gefährlichkeit, sondern wegen ihrer Ärmlichkeit inspirierend.<sup>319</sup> Guro selbst bewältigt den Norden, der auch bei ihr die typische ‚gemischte Empfindung‘ heraufbeschwört, durch ihr Künstlertum. Remizov findet in der „desolaten Landschaft“ ebenso eine „Magie“,<sup>320</sup> die ihn in den modernen Kontext stellt: Nicht der Überfluss, nicht das gesicherte Dasein regen zu Kreativität an, sondern die existenzielle Peripherie – sei sie nun mental und/oder topographisch.

Die Magie des miserablen Nordens entwickelt sich jedoch nicht allein in der nordischen Natur, sondern auch aus dem Kontakt zur nordischen Folklore. Von den im Norden lebenden Komi arbeitet Remizov Elemente eines Schöpfungsmythos in *V plenu* ein, in dem die beiden Schöpfergötter Omel’ und En zwei Welten erschaffen:

En creates the visible world and retires to the heights of the Brusiany Hills (the Urals), but Omel’ creates a strange world of swamps, of poisonous plants and serpents, of dreams and disillusionment...Omel’'s children are lonely captives in En’s sunny world and all their dreams and efforts to free themselves is futile.<sup>321</sup>

Die Welt des En ist eine lichte Himmelswelt, die ausschließlich das Positive und Lebensbejahende verkörpert. Die Welt des Omel’, in der die Menschen desillusionierte *captives* sind und sich einer widerwärtigen, giftig-morbiden Flora und Fauna gegenübersehen, gleicht der Welt der *Severnye cvety*:

En, in overcoming his despair, creates the heavens and light, Omel’, unable or unwilling to give up his despair, creates repulsive flora and fauna [...] The negative cluster of natural images of Omel’s world are repeated in the poem *Severnye cvety*;...<sup>322</sup>

Mit dem dualistischen Schöpfungsmythos knüpft Remizov an die dualistische Wahrnehmung des Nordens an.<sup>323</sup> Er orientiert sich bei der Beschreibung des nordischen Kosmos in *V plenu*

<sup>319</sup> Vgl. Kapitel III sowie Guros Briefe in Ljunggren, A./ Gourianova, N. (eds.): Elena Guro. Selected Writings From the Archives. Stockholm 1995. S. 107.

<sup>320</sup> Vgl. obiges Zitat aus Slobin, 1991. S. 14f.

<sup>321</sup> Shane, 1897. S. 222.

<sup>322</sup> Rosenthal, 1987. S. 199.

<sup>323</sup> Auf diese Weise wird der Mythos mit dem zeitgenössischen Kontext der Verbannung verbunden, und der Raum Norden erfährt eine doppelte temporale Einfärbung: die des Urtümlichen und des Modernen. Remizov verfährt auch mit ‚fremden‘ Diskursen in entsprechender Weise, die er in den Norden verlagert und ‚modernisiert‘. Sergej Docenko zeigt für die Erzählung *Roždestvo Christovo*, dass verschiedene biblisch-apokryphe Sujets in den Norden verlagert werden. Docenko sieht hierin eine nordisch-russische Nationalisierung dieses biblischen Südens: „...v remizovskom apokrifie evangel’skie sobytija lokalizovanny na russskom Severe, a ne na biblejskom Juge. Biblejskij sjužet podvergaetsja svoego roda ‚nacionalizacii‘ – adaptacii k russskim, severnym realijam...“ Docenko, 2000. S. 43./ „In Remizovs Apokryphe sind die Geschehnisse des Evangeliums

an der Vorgabe von Omel', der den diffusen Gegenentwurf zur lichten Welt des En liefert. Remizov wird wie Omel' zum Schöpfer und Beherrscher dieses Kosmos.<sup>324</sup> Als Schöpfer ist der Autor Remizov im Gegensatz zu seinem Erzähler über die Welt erhaben und kann sie verarbeiten, ertragen. Das Schreiben wird so zur existenziellen Triebfeder und zur Bewältigung von Welt – der Verbannung einerseits, des Nordens andererseits.

Noch 1959 kapitulieren die Protagonisten bei Varlam Šalamov vor diesem Verbannungsnorden, der auch in Sibirien seine Feindseligkeit gegen alles wahre Leben ausspielt. Der Norden bleibt existenzieller Prüfstein und Topos des Lebendig-Totsein, der nur im Schreiben überwunden werden kann:

Derev'ja na severe umirajut leža – kak ljudi. Ogromnye obnažennye korni ich pochoži na kogi ispolinskoj chiščnoj pticy, vcepivšejsja v kamen'. Ot étič gigantskich kogtej vniz, k večnoj merzlote, tjanulis' tysjači melkich ščupal'cev, belovatyč ,otrostkov', pokrytyč koričnevoj teploj koroj. Každoe leto merzlota čut'-čut' otstupala, i v každyj veršok ottajvšej zemli nemedlenno vonzalsja i ukrepilsja tam tončajšimi voloskami ščupalec-koren'. Listvennicy dostigali zrelosti v trista let, medlenno podnimaja svoe tjaželoe, moščnoe telo na svoich slabych, rasplastannyč vdol' po kamenistoj zemle kornjach. Sil'naja burja legko valila slabye na nogach derev'ja. Listvennicy padali navznič', golovami v odnu storonu i umirali, leža na mjačkom tolstom sloe mcha – jarkozelenom ili bagrovom.<sup>325</sup>

Die Bäume sterben im Norden im Liegen wie die Menschen. Ihre riesigen nackten Wurzeln sehen aus wie die Klauen eines gigantischen Raubvogels, der sich an den Stein klammert. Von diesen gigantischen Klauen nach unten, in den Dauerfrostboden, ragten Tausende kleiner Fühler, weißlicher Auswüchse, bedeckt von einer braunen warmen Rinde. Jeden Sommer ging die Vereisung ein klein wenig zurück, und ein Fühler, eine Wurzel, drang sofort in jeden Zentimeter getauter Erde und krallte sich dort mit hauchdünnen Härchen fest. Die Lärchen erreichten ihre Reife mit dreihundert Jahren, langsam erhoben sie ihren schweren, mächtigen Körper auf den schwachen, über den steinigen Boden ausgestreckten Wurzeln. Ein starker Sturm konnte die schwach auf den Beinen stehenden Bäume leicht umkippen. Die Lärchen fielen rücklings um, mit den Köpfen in dieselbe Richtung, und starben ausgestreckt auf einer Schicht von weichem, dickem Moos – hellgrünem und hellrotem Moos.<sup>326</sup>

## 2. Der Norden im Zeichen symbolistischer Solarästhetik

### 2.1) *Ja poljubil sever, granit, moch, sosny*: Der Norden im panästhetischen Symbolismus

Mit dem Eintritt des Symbolismus in seine solare Phase verändert sich die Darstellung des Nordens. Eine neue solare Dominanz wandelt den Diskurs. Sie zeigt sich in einer grundsätzlichen Aufhellung der nordischen Thematik, die jedoch auch Elemente der ehemaligen lunaren Ästhetik zu integrieren weiß und damit über ein weniger geschlossenes Bildparadigma als die Vorgängerphase verfügt. In seiner lunaren Prägung hatte sich der

---

im Russischen Norden lokalisiert und nicht im biblischen Süden. Das biblische Sujet wird seinerseits einer ‚Nationalisierung‘ unterzogen, einer Adaption an russische, nordische Realien...“. Docenko betont weiterhin, dass neben diese räumlich-kulturelle Verlagerung die Modernisierung des Sujets tritt, d.h. die Verlagerung von einem antiken in ein zeitgenössisches Umfeld. Vgl. Docenko, 2000. S. 44.

<sup>324</sup> Mit seinem Text „rekreiert“ Remizov nicht nur die morbide, im Halbdunkel liegende Naturwelt des Omel', sondern lässt auch ein typisches Omel'-Kind, die Waldhexe *Kikimora*, im Abschnitt *Raduga* auftreten. Die Hexe des Omel'-Mythos fungiert als eine Art Gegenpart zu derjenigen in der russischen Volksmythik: Kikimora sucht Ruhe von der Verzweiflung mithilfe von Streichen und Humor. Vgl. Rosenthal, 1987, S. 199 und Shane, 1987. S. 222.

<sup>325</sup> Aus *Suchim pajkom* in Šalamov, 1978. S. 61f.

<sup>326</sup> Aus *Marschverpflegung* in Schalamow, 2007. S.62.

Norden als Repräsentant der neuen Literatur in Russland etabliert. In der ersten Dekade des 20. Jahrhunderts ist diese neue Literatur selbst schon eine feste Größe und unterliegt nicht mehr dem Zwang einer unbedingten künstlerischen Profildifferenz, zu der die *inaja krasota/ andere Schönheit* des lunaren Nordens beigetragen hat. Ebenso hat sich die mythopoetische Dimension des Luna-Nordens als Ausdruck der individuellen und gesellschaftlichen Zeitenwende um 1900 erschöpft.

Der Norden verlässt seine „Zweit“- bzw. Nachrangigkeit gegenüber dem Süden, die bisher mit dem invertiven symbolistischen Gedankenmodell überwunden wurde. Das Konkurrierende von Norden und Süden, bei dem der Norden die inferiore Größe darstellte, weicht einer zunehmend getrennten Betrachtung der beiden Räume, die den Norden aus seiner Abhängigkeit und „Sekundarität“ gegenüber dem Süden entlässt. Er wird damit frei für neue Kontextualisierungen.

Vom Ort melancholischer Identifikation entwickelt sich der Norden zu einem natürlichen solaren Erlebnisraum, der die ehemalige „Wesensallianz“ mit dem Ich aufbricht. Das Ich wird zum Vertreter einer modernen Entfremdung vom ursprünglichen Leben, das aber gerade vom Norden repräsentiert wird. Als Naturraum wird er der urbanen Episteme (Petersburg) entgegengesetzt und zeigt dem Ich nicht nur eine lebensweltliche, sondern auch ästhetische Alternative zur Stadt auf.<sup>327</sup>

Der solare Norden wird darüber hinaus zu einer realtopographisch unreißenbaren Größe „Nordosteuropa“, die ihn aus einer rein seelenlandschaftlichen sowie mythopoetischen Verortung im Irgendwo herausführt. Sein mythisches Potenzial beschränkt sich nun auf eine Naturmystik. Allusionen auf die Mythologien vornehmlich skandinavisch-finnischer Provenienz fungieren als lokales Kolorit und nicht als Konstituenten eines mythopoetischen Weltbildes. Auch die skandinavischen Literaturen gelangen allusorisch, motivisch, zitiert in die symbolistischen Gedichte und darüber hinaus in den theoretischen symbolistischen Diskurs.<sup>328</sup> Mit dem nationalen Anstrich sickern auch kulturelle, gesellschaftliche und politische Vergleichsmomente in den Raum des Naturnordens ein. Gemeinsam verrücken diese semantischen Verschiebungen des Nordens den bisherigen Vergleich mit dem Süden

---

<sup>327</sup> Als urwüchsiger Naturraum bleibt der Norden auch ästhetischer Anziehungspunkt für die symbolistische Text-Persona der älteren ‚dekadenten‘ Generation (Bal'mont und Brjusov). Bei den jüngeren Symbolisten bleibt Aleksandr Blok dem nordischen Thema in seiner lunaren Konstitution verhaftet, Belyj blendet es gänzlich aus seinem künstlerischen Gedankenfeld aus. „Neue“ nordisch ausgerichtete Symbolisten gibt es nicht. Die für die mythopoetische Phase des Symbolismus bedeutenden Dichter wie beispielsweise Vjačeslav Ivanov nehmen den Norden in ihren Texten nicht in den Blick.

<sup>328</sup> Insbesondere Ibsen. Vgl. Bloks Aufsätze *Dramatičeskij teatr V.F. Kommissarževskoj* (1907) und *Genrich Ibsen* (1908), ,

auf Alteritäten zwischen dem Ich und dem Norden in den Ausprägungen Stadt/Kultur-Natur einerseits und Russland-Skandinavien/Finnland andererseits.

### 2.1.1. Valerij Brjusovs Skandinavische Zyklen: Paradiese im Norden

Brjusov intensiviert und reaktiviert in seinen Nordtexten die symbolistischen Topoi, die den *mir inoj* konstituieren (Farbsymbolik, Tages- und Nachtsymbolik, Leben/Tod) und betont, dass sein Text-Ich auf eine panästhetische Wahrnehmung der Welt zielt: Er grenzt sich von einer religiösen, mythopoetischen Aufgabe der Kunst ab, wie sie von Aleksandr Blok und Andrej Belyj unter der Ägide von Vladimir Solo'vev oder Vjačeslav Ivanov propagiert wird. Im Unterschied zu Bal'mont, dem Vertreter eines Ästhetismus, der nur bestimmte Elemente der Welt zu Kunst macht, tritt Brjusov als Panästhetist auf, der die gesamte Welt als kunstvolles Werk erachtet.<sup>329</sup>

Brjusov entfaltet den Norden nicht als künstlerische und mentale Selbstpositionierung, die entweder eine verborgene hintergründige *krasota* aus dem Norden extrahiert oder eine Allianz des innerlich leeren Ichs mit dem nordischen Leer-Raum schmiedet. Auch wird der Norden nicht in einen Vergleich mit seinem südlichen Pendant als ein Gegeneinander von Leere und Fülle oder Anti-*krasota* und *krasota* hineingezogen (lunarer Ästhetismus). Brjusovs lyrische Persona findet im Norden selbst Fülle und Schönheit, die ohne ein „anti“ ist. Er lässt diesen lunaren Norden – abgesehen von dem „Polarpoem“ *Car' Severnogo poljusa* – in seiner frühen Schaffensphase weitgehend unberücksichtigt. Ab 1905 intensiviert er den Norden im Licht des Sol mit den skandinavischen Zyklen.

In den Jahren um die erste russische Revolution (1905) verbringt Valerij Brjusov – auf dem Höhepunkt seiner dichterischen Arbeit<sup>330</sup> – die Sommer in Schweden und Finnland. Sowohl bei seinen Aufenthalten am finnischen Saimaa-See als auch an der schwedischen Ostseeküste entstehen Gedichtzyklen: 1905 das acht Gedichte umfassende *Na Sajme/ Am Saimaa-See* und 1906 *Na granitach/ Auf den Granitfelsen* mit elf Texten. Im Jahre 1913 stellt Brjusov noch einmal einen finnischen Gedichtzyklus zusammen, den er wie ein motivisches Echo auf den ersten Zyklus von 1905 *V strane tišiny/ Im Land der Stille* betitelt. Der Zyklus kehrt nach

---

<sup>329</sup> Bal'mont bleibt nach dem dichterischen Höhepunkt *Budem kak solnce* im Ästhetismus stecken und verfällt in eine Stereotypie seines früheren Schaffens. Er antizipiert den nun russischen Norden weitestgehend noch immer im *krasota*-Vergleich zu einem Süden (*Prekrasnej Ėgipta/ Schöner als Ägypten*, 1911), auch wenn sich dieser Vergleich nicht mehr in einem rigiden Licht-Dunkel-Antagonismus abspielt.

<sup>330</sup> Wie Ėllis bereits 1910 bemerkt, sei Brjusov nicht in den ersten Jahren des Symbolismus sondern erst später reif und in seinen Texten hochwertig gewesen. Vgl. Ėllis, 1996. S. 111. Danylo Struk betont, dass Brjusovs Schaffen bis zum Gedichtband *Stephanos* von 1906 ein Prozess wachsender Kreativität und dichterischer Qualität ist, der mit *Stephanos* seinen Höhe- aber auch Wendepunkt erreiche. Vgl. Struk, D.: *The Great Escape: Principal Themes in Valerij Brjusov's Poetry*, in: *Slavic and East European Journal*, Vol. 12,4, 1968. S. 407-423. Hier: S. 407.

Brjusovs politischer Auseinandersetzung mit der Situation im russischen Großfürstentum Finnland (vgl. Gedicht *K finskomu narodu/ An das finnische Volk*, 1910) zu einer Naturlyrik zurück, die die politischen Ereignisse des „großen Bruchs“<sup>331</sup> 1913 verdrängt hat.

#### 2.1.1.1. *Na Sajme* (1905): Finnischer ‚Garten Eden‘

Der finnische Zyklus *Na Sajme* wird 1906 in Brjusovs Gedichtsammlung *Stephanos* veröffentlicht und ist der Höhepunkt des Abschnittes *Večernie pesni/ Abendlieder*,<sup>332</sup> in dem Naturgedichte versammelt sind. *Na Sajme* bezeugt die Erlebnisse eines Ichs, das aus der Stadt an das „stille Ufer“ des finnischen Saimaa-Sees gespült wird und dort in der Natur zur Besinnung, zur Ruhe kommt (erstes Gedicht). Die überschriftlosen Texte führen das Ich in die sommerliche Abendsonne und den nächtlichen Silbermond (zweites Gedicht), die ihm zusammen mit dem Plätschern des Wassers (Seelen)Frieden geben (drittes Gedicht). Die Text-Persona beschreibt das Moos auf den Granitfelsen, geht in den Kiefernwald (viertes Gedicht) und weiß im fünften Gedicht: „*Ja – upoen! mne ničego ne nado!*“<sup>333</sup> / „*Ich bin berauscht! Ich brauche nichts mehr!*“ Die nachfolgenden Gedichte des Zyklus atmen die frische, harzige Luft eines nordischen Paradieses (achtes Gedicht) und werfen durch das Saimaa-Wasser einen Blick in das finnische *Kalevala*-Epos (sechstes Gedicht) oder entdecken das wandelbare Wesen des Sees (siebtes Gedicht).

Brjusov illustriert in *Na Sajme* – so die treffende Analyse von Brjusovs Kollegen Ėllis –, dass „Vollkommenheit im rein Äußeren immer organisch mit allen Komplexitäten und Feinheiten des inneren Durchlebens verbunden ist, deren Kristallisation die magisch klingende Strophe sei.“<sup>334</sup> Das Text-Ich von *Na Sajme* durchlebt einen inneren Wandel von einer bewussten Unruhe zu einer Befriedung der Seele. Dieser Wandel vollzieht sich in der Erfahrung einer Vollkommenheit der Naturszenerie am Saimaa-See. Sie befähigt das Ich, der Natur einen plastischen Ausdruck im Gedicht zu verleihen, und transformiert sie zu einer perfekten Kunsttextur. Der Erkenntnisweg zu jener Naturvollkommenheit erfolgt sukzessive durch den Zyklus hindurch: In der fünften Strophe erreicht das Ich den ersten Augenblick der Erkenntnis, der sich bis zum finalen achten Gedicht weiter festigt.

Bereits im ersten Gedicht spürt die Text-Persona eine schicksalhafte, harmonisierende Instanz, die in der Natur am Saimaa-See wirksam ist:

---

<sup>331</sup> Felix Philipp Ingold beschreibt in seinem gesellschaftlichen, politischen und künstlerischen Querschnitt durch das Russland des Jahres 1913 als Jahr des großen Bruchs. Vgl. Ingold, F. Ph.: Der große Bruch. Russland im Epochenjahr 1913. Kultur, Gesellschaft, Politik. München 2000.

<sup>332</sup> Vgl. zu *Stephanos* und seinen einzelnen Abschnitten Grossman, J.D.: Valery Bryusov and the Riddle of Russian Decadence. Berkeley/ Los Angeles/ London 1985. S. 289.

<sup>333</sup> Erster Vers aus Brjusov, V.: *Sobr. Soč. v 7-i tt. T I: Stichotvorenija. Poëmy. 1892-1909. M. 1973. S. 380.*

<sup>334</sup> Ėllis, 1996. S. 159f.

- |  |   |
|--|---|
| 1. Menja, iskavšego bezum'ij,<br>Menja, prosivšego trevog,<br>Menja, vverjavšegosja dume,<br>Pod gul koles, v stoličnom šume,<br>Na tichij bereg brosil Rok.                           | Mich, den Wahnsinn <sup>335</sup> Suchenden,<br>Mich, den Aufruhr <sup>336</sup> Erbettelnden,<br>Mich, den Verstandgläubigen,<br>Unter dem Getöse der Räder, im Hauptstadtlärm,<br>Hat das SCHICKSAL <sup>337</sup> an das stille Ufer geworfen. |
| 2. I zybi sinjaja bezbrežnost',<br>Menja prochladoj osenja,<br>Smirila bujnuju mjatežnost',<br>Mne darovala mir i nežnost'<br>I vkradčivo vtilas' v menja.                             | Und das Kräuseln der blauenden Uferlosigkeit,<br>das mich mit Kühle gesegnet hat,<br>Hat die stürmische Aufgerührtheit befriedet,<br>Es gab mir Frieden und Zärtlichkeit<br>Und floss einschmeichelnd in mich ein.                                |
| 3. I meždu sosen tonkostvol'nych,<br>Na fone tajny goluboj,<br>Kak zov ot vseh tomlenij dol'nych, -<br>Zalog priznanij bezglagolnych, -<br>Voznik tvoj oblik nado mnoj! <sup>338</sup> | Und zwischen den Kiefern, den dünnstämmigen,<br>Vor dem Hintergrund des blauen Geheimnisses,<br>Wie ein Ruf von allen vergossenen Qualen,<br>Dem Unterpand wortloser Geständnisse,<br>Erschien Dein Antlitz über mir!                             |

Das Gedicht beschreibt ein Städter-Ich, das sich an einer idyllischen Szenerie am Saimaa-See wiederfindet und von seiner inneren Unruhe durch die landschaftliche Harmonie befreit wird. Das Ich kontrastiert das stille Ufer des Sees mit dem Lärm der Hauptstadt. Die Stille offenbart sich dem Ich als Charakteristikum des Saimaa-Sees und ist eine Erfahrung, die das Ich zunächst nicht gesucht zu haben scheint. Es charakterisiert sich zu Beginn des Gedichts als jemand, der im Stadtlärm zuhause ist und ein Wahnsinn- und Unruhe-Sucher sei: *Menja, iskavšego bezumij,/ Menja, prosivšego trevog,/ Menja, vverjavšegosja dume/ Mich, den Wahnsinn Suchenden,/ Mich, den Aufruhr Erbettelnden,/ Mich, den Verstandgläubigen*. Die Text-Persona war gerade nicht auf friedliche Ruhe, sondern auf deren Gegenteil bedacht. Nun jedoch erfährt sie die beruhigende Wirkung des Sees, der der „Aufgerührten“ zärtlich und einschmeichelnd Frieden einflößt. Das Ich erkennt hier den vom Schicksal gelenkten Beweggrund, warum es in die nordische Natur gekommen ist: In der letzten Strophe entlarvt es die vermeintlichen Sehnsüchte nach *bezumii/ Wahnsinne, trevogi/ Unruhe* und *dum/ Verstand, šum/ Lärm* aus der ersten Strophe als vergossene Qualen und Suche nach Stille. Das liefert einem indefiniten Du ein wortloses Geständnis über diese, nun erkannte fehlende Selbstkenntnis. Das ‚Unterpand‘ dieses Geständnisses wird mit dem Ansichtigwerden des Dus belohnt. Das Ich sieht in der ungesuchten Ruhefindung den göttlichen Wink des Schicksals, wie dessen ungewöhnliche Orthografie der Großschreibung in der ersten Strophe (*Rok*) verrät und am Ende als erhöhtes ‚Du‘ sein Antlitz zeigt. Das Du fungiert als übergeordnete Instanz, die das Ich die nordische Organica und ihr stilles Wesen als heilende Differenz durchleben lässt.

<sup>335</sup> Im Russischen Plural.

<sup>336</sup> Im Russischen Plural.

<sup>337</sup> Im Russischen hier groß geschrieben.

<sup>338</sup> Brjusov, 1973. S. 378.



In seiner lunaren Konstitution war der Norden bisher Sinnbild von *trevog* und *bezumij* und repräsentierte die lunar-dekadente Lebenshaltung des symbolistischen Text-Ichs. Vor diesem Hintergrund wird auch die Stille und Friedlichkeit der nordischen Natur zu einer unerwarteten Entdeckung: Nicht nur, dass das Ich als Wahnsinnssucher die Erfahrung macht, dass es eigentlich inneren Frieden sucht, sondern dass sich der vermeintlich ideale Raum der Wahnsinnsuche – der Norden – als Hort der Harmonie erweist.

Brjusov spielt in *Na Sajme* mit dem romantischen und frühsymbolistisch-, 'lunaren' Bildercode des Nordens und betont die ausgeglichene, ruhige Friedlichkeit der Landschaft. Er nimmt ebenso von den Bildercodes eines *finnischen* Nordens Abstand, die von Vladimir Solov'ev, von dem der Epigraph zu *Na Sajme* stammt, in den 1890er Jahren reanimiert wurden und die bis in die Romantik (*Evgenij Baratynskij*) zurückreichen.<sup>339</sup> Solov'evs Finnland-Norden ist eine *bednaja strana*<sup>340</sup>/ *ein armes Land*, das für oder trotz seine(r) defizitäre(n) Eigenart geliebt wird. Dieser finnische Norden entfaltet seine Magie und seinen Zauber in *burja, gul i grochot*<sup>341</sup>/ *Sturm, Grollen und Getöse*. Den Saimaa-See beschreibt Solov'ev als *dikaja nevol'nica*<sup>342</sup>/ *wilde Sklavin*, als See, der *pleščet volnoj bespokojnoju*<sup>343</sup>/ *mit der unruhigen Welle plätschert*. Brjusov empfindet die Woge von Saimaa hingegen nicht als rau und grob, sondern als zärtlich und feinfühlig. Er macht aus dem kargen Norden ein harmonisches Idyll, das nicht analog zur Seelenlandschaft der Text-Persona strukturiert ist, sondern deren unter Aufgerührtheit und Getöse verdeckte Zerrissenheit aufzudecken und auszugleichen weiß.<sup>344</sup> Diese veränderte Wahrnehmung geht mit dem symbolistischen Paradigmenwechsel von einer lunaren zu einer solaren Ästhetik einher und manifestiert die nordische Natur als Raum einer höheren Vollkommenheit, die sich nicht nur – wie die weiteren Gedichte zeigen – in einer ausgewogenen Landschaftskomposition erschließt, sondern auch in einer inneren, wesenhaften Harmonie. Brjusov zeigt mit dem ersten Zyklusgedicht den Punkt, an dem sich die veraltete Attitüde in eine andere, noch undefinierte Haltung zu wandeln beginnt.

Im Unterschied zur frühsymbolistisch-lunaren unbeteiligten Außenseiter- und Beobachterfunktion der Dichter-Persona lässt Brjusov sein Text-Ich in *Na Sajme* tief in die nordische Naturwelt eintauchen, um so ihrem und dem eigenen Wesen nachzuspüren. Aus diesem doppelten Erkenntnisprozess entwickelt sich für Brjusov das symbolistische

<sup>339</sup> Vgl. van Baak, 1988 und Kiparsky, 1947.

<sup>340</sup> S1 V4: *Po doroge v Upsalu/ Auf dem Weg nach Uppsala* (1893) aus: Solov'ev, V.: *Stichotvorenija i šutočnye p'esy*. L. 1974. [=BPBS]. S. 96.

<sup>341</sup> Aus *Koldun' kamen' / Zaubenstein* (1894) in Solov'ev, 1974. S. 102f.

<sup>342</sup> Aus *Sajma* (1894) in Solov'ev, 1974. S. 105.

<sup>343</sup> Aus *Sajma* (1894) in Solov'ev, 1974. S. 105.

<sup>344</sup> Joan D. Grossman spricht in ihrer Monographie vom Saimaa-Zyklus als einem *miracle of harmony*, das den neuen Ton in Brjuovs Werk illustrierte. Grossman, 1985. S. 277.

Kunstwerk: Indem das Ich in seinem Inneren bereit wird, das harmonische Wesen des Ortes zu erkennen, vermag es dieses in einer künstlerischen „äußeren Form“ wiederzugeben. Die innere und äußere Ausgeglichenheit der Szenerie transformiert sich im Blick des Künstlers zu einem vollendeten Symbolkunstwerk, dem Zyklus *Na Sajme*.

Die ästhetische „Ganzheit“ des Textes lässt die nordische Naturwelt in einer vollendeten Plastizität erscheinen, die in den folgenden Gedichten mit solarem Impetus glänzt: Brjusov modelliert sie dort in der Stofflichkeit des Sonnenlichtwurfs als ein gelbes Seidentuch („*Želtym šelkom...*“/ „*Mit gelber Seide...*“), mit der Wasseroberfläche des Sees als Atlas-Samt („*Po atlasu golubomu*“/ „*über den blauen Atlas*“) oder dem an einer Perlenkette aufgezogenen Abendhorizont („*Večer bystro biser nižet*“/ „*Der Abend fädelt schnell die Perlen auf*“). Auf der formalen Ebene stellt sich eine entsprechende textliche Ausgeglichenheit mit der gleichmäßigen, durchgängigen Dreistrophigkeit der einzelnen Gedichte ein.<sup>345</sup> Sie führt die Gedichte, die in der Verszahl divergieren, zu einem harmonischen Ganzen zusammen.

Brjusov sieht in der Suche nach dem Funktionsmechanismus des doppelten Erkenntnisprozesses (der symbolischen Ebene der Welt und des Selbst) die Hauptaufgabe symbolistisch-panästhetischer Kunst und formuliert im Programmtext *Ključī tajn/ Die Schlüssel der Geheimnisse* von 1904:

...Prosvety – te mgnovenija ěkstaza, sverchčuvstvennoj intuicii, kototye dajut inye postizenija mirovych javlenij, gluže pronikajuščie za ich vnešnjuju koru, v ich serdcevinu. Iskonnaja zadača iskusstva i sostoit v tom, čtoby zapečatlet’ ěti mgnovenija prozrenija, vdochnovenija. Iskustvo načinaetsja v tot mig, kogda chudožnik pytaetsja ujasnit’ samomu sebe svoi temnye, tajnye čustvovanija.<sup>346</sup>

...Lichtblicke sind jene Momente der Ekstase, der hyperemotionalen Intuition, die einen anderen Zugang zu den Erscheinungen der Welt gewähren, die tiefer vordringen hinter ihre äußere Kruste, in ihr Mark. Die ureigene Aufgabe der Kunst besteht genau darin, diese Augenblicke des Durchblicks, der Inspiration festzuhalten. Kunst beginnt in dem Augenblick, in dem der Künstler versucht, für sich die eigenen dunklen, geheimen Empfindungen zu ergründen.

Auf der „Suche“ nach dem Selbst versucht der Künstler, zu einer hyperemotionalen, intuitiven Wahrnehmung der Welt zu gelangen, die ihn in dieser Welt neue Qualitäten erkennen lässt. Am Saimaa-See gelingt dieser Augenblick des Durchblicks, und der Künstler kann ihn mit *Na Sajme* fixieren.

Während das erste Gedicht das Ich noch als Umherirrenden einführt, markiert das fünfte Gedicht des Zyklus den Augenblick, in dem das Ich endgültig auf die symbolistisch höher

<sup>345</sup> Die Einheit des Schaffens sei für Brjusov ab 1905 zentral, wie Ėllis anmerkt. Dies gilt sowohl thematisch als auch formal. Vgl. Ėllis, 1996. S. 110.

<sup>346</sup> Brjusov, V.: „Ključī tajn“, in: Džimbinov, S. (sost.): Literaturnye manifesty ot simvolizma do našich dnej. M. 2000. S. 57-61. Hier: S. 59.

gelegene Bedeutungsebene der Umgebung vordringt. Es sieht sich selbst in jenen rauschhaften, „hyperemotionalen“ Zustand des Durchblickens versetzt:

Ja – upoen! mne ničego ne nago!  
O, tol'ko b dlilsja ètot jasnyj son,  
Tjanulis' teni severnogo sada,  
Sijal osenne-blednyj nebosklon,

Kačalis' volny, šitye šelkami,  
Lilovym, krasnym, želtym, zolotym,  
I, problistav nad sin'ju jantarjami,  
Sguščalo nebo svoj žemčužnyj dym,

I padalo bezum'e beloju noči,  
Prozračnoj, prizračnoj, čužoj – i ty,  
Moim glazam svoi vverjaja oči,  
Smuščas' i tomjas', iskala b temnoty!<sup>347</sup>

Ich bin berauscht! ich brauche nichts mehr!  
O, wenn doch dieser klare Traum andauern könnte,  
Die Schatten des nordischen Gartens würden länger,  
Das herbstlich-bleiche Himmelszelt leuchtete,

Die Wogen schaukelten, aus Seidenstoffen genäht,  
in Violett, Rot, Gelb, Gold  
Und, über dem Blau mit Bernsteinen aufblitzend,  
Verdichtete der Himmel seinen Perlennebel,

Und der Wahnsinn der weißen Nacht fiel ein,  
Durchsichtig, geisterhaft, fremd – und Du,  
Deine Augen meinen Augen anvertrauend,  
Verlegen und sehnsüchtig, würdest die Dunkelheit  
suchen!

Das Ich ist am Ende seiner unbewussten (Selbst-)Suche angekommen, die im ersten Gedicht thematisiert und mit dem Gefühl einer nahenden, schicksalhaften Lösung belegt wurde: Nun braucht es „gar nichts mehr“ und ist selbst zu totaler Erkenntnis gelangt.

Der Norden wird hier zu einem überquellenden, rauschhaften Traumbild, von dem sich das Ich ein unendliches Andauern wünscht. Es beschreibt den Norden bunt, „textil“ (*šelk/ Seide*) und als Garten, in dem es sich wähnt. Das Bild von einem nordischen Garten konterkariert als domestizierte „kultivierte Natur“ den früheren nordischen Bildercode der unbändigen Natur, auf den auch im ersten Gedicht angespielt wird. Der nordische Garten ist von einem nicht näher bestimmten höheren Jemand aus Seidenstoff golden, gelb, rot und violett zusammengenäht, wie das passivische *šitye/ genähte* unterstreicht. Sein Gold und Bernstein, die in der zweiten Strophe das warme Farbenspiel mit Rot und Violett komplettieren, tarieren die herbstliche Himmelsblässe in der ersten und das Weiß der hellen Nächten in der dritten Strophe aus. Es entsteht eine Balance der Szenerie.

Das Ich taucht in einen Gedankenfluss ein, der sich in einem durchgängigen Textfluss strukturell niederschlägt (das Gedicht verzichtet auf Satzeinheiten). Es suggeriert einen nicht enden sollenden Traum, der hier zusammen mit dem *bezum'e beloju noči/ Wahnsinn der weißen Nacht* als Wegbereiter zum symbolistischen *mir inoj* fungiert. Dieses Bild erinnert an den „Wahnsinn“-Suchenden aus dem ersten Gedicht von *Na Sajme*. Ebenso ruft es den Bezug zum Frühsymbolismus wach, in dem diese Nacht als „invertierte Sonne“ zum Inbegriff der lunaren Ästhetik (Bal'mont) und Mythopoetik (vgl. Belyj, Remizov) stilisiert wurde. Dieser „Wahnsinn der weißen Nacht“ in ihren Charakteristika des Geisterhaften, Durchschimmerndem spiegelt nicht das unkalkulierbare, bedrohliche Chaos einer nordischen

---

<sup>347</sup> Brjusov, 1973. S. 380.

Apokalyptik (Belyj) wieder, sondern den gewollten ekstatischen Rauschzustand eines Liebenden.<sup>348</sup> Die weiße Nacht wird zur erotischen Illumination des Liebesglücks zwischen dem Ich und einem weiblichen Du. Sie beleuchtet das verlegene und schüchterne Du (*smuščajas*'), das sich in keine Dunkelheit flüchten kann und offen vor dem Ich liegt. Dieses weibliche „Du“ wird im siebten Gedicht als Saimaa-See erkennbar,<sup>349</sup> den Brjusov dort als Auge der finnischen Landschaft beschreibt: „*Goluboe, goluboe/ oko sumračnoj strany!*“<sup>350</sup> / „*Blaues, blaues/ Auge des dämmrigen Landes!*“<sup>351</sup> Die weiße Nacht wird auf diese Weise zum kontaktstiftenden Medium zwischen dem Ich und der nordischen Natur, die sich nun weniger fremd (als noch bei der Ankunft des Ichs) sind. Die Natur gibt sich dem Ich hin, während das Ich sich selbst genauso für das Natur-Du geöffnet hat.<sup>352</sup>

Diese neu gewonnene intensive Intimität mit der Natur zeigt sich auch im Folgetext nach der gegenseitigen Offenbarung. Dort sind das Ich und das Du zu einem Wir verschmolzen<sup>353</sup>: „*My v lodke vdvoem, i laskaet volna/.../ I v nebe i v nas bez konca tišina,/ Nas večer vstrečaeť mol'čan'em.*“<sup>354</sup> / „*Wir sind zu zweit im Boot, und die Woge liebkost,/.../ Und im Himmel und in uns ist eine endlose Stille,/ Der Abend begrüßt uns mit Schweigen.*“ An diesem Punkt des Zyklus werden die Protagonisten Ich und Du untrennbar und das Ich von der Natur ununterscheidbar. Die Vertrautheit des Ichs mit dem Natur-Du konstituiert aus dem Herantasten des Ichs im fünften und dem gegenseitigen Durchdringen der beiden Partner im sechsten Gedicht, das im siebten Text in ein erschöpftes, aber erfülltes „*Vse – istoma, vse – ljubov*“<sup>355</sup> / „*Alles ist Mattigkeit, alles ist Liebe*“ mündet.

<sup>348</sup> Brjusovs Text ähnelt hier Bal'monts *Mečta*, in dem ein an sich bleicher Norden durch das Liebeserlebnis zu zu einem feurigen (znojnyj) Traum wird.

<sup>349</sup> Die Weiblichkeit von Saimaa thematisiert 1908 der junge Osip Mandel'stam, dessen frühes Gedicht *O krasavica Sajma/ O, die Schönheit Saimaa...* eine euphorische Liebeserklärung an einen sommerlichen Aufenthalt in Finnland ist. Vgl. Mandel'stam, O.: *Sobr. Soč. v 4-ch tt. T. I: Stichi i proza. 1906-1921. M. 1993* [1993b]. S. 32.

<sup>350</sup> Brjusov, 1973. S. 381.

<sup>351</sup> Diese Augen (*oči*) des Du sind dem Blick (den Augen/ *glaza*) des Ichs bereits im fünften Gedicht anvertraut: „*Moim glazam svoi vverjaja oči*“ / „*Deine Augen meinen Augen anvertraut.*“ Brjusov evoziert hier bereits das Bild, die finnischen Seen als Augen des Landes zu aufzufassen, das ebenso bei Elena Guro erscheint. Vgl. Kapitel III. 1.1.

<sup>352</sup> Diese Liebesbande finden ihre außerliterarische Parallele in der noch frischen Liebesbeziehung Brjusovs zu Nina Petrovskaja, die er 1904 mit der zum symbolistischen Kreis gehörenden Dichterin eingeht. Die Außergewöhnlichkeit dieser Liebe spiegle sich – so Grossman – in dem außergewöhnlichen Sommer am Saimaa-See beziehungsweise der Wahrnehmung jenes Sommers als außergewöhnlich wieder. Grossman, 1985. S. 267. Wie Grossman meint, sei Petrovskaja in dem blauen Hintergrund des Sees und des allgegenwärtigen Friedens der finnischen Natur und des Sees präsent: „*Nina herself... [was] enveloped by the blue peace...*“ Grossman, 1985. S. 277.

<sup>353</sup> Während das fünfte Gedicht das Ich und das Du zunächst noch durch Gedankenstriche und formale Gliederung auf Textanfang und -ende verteilt und getrennt hatte.

<sup>354</sup> Brjusov, 1973. S. 380.

<sup>355</sup> Brjusov, 1973. S. 381.

Im Unterschied zu dem in Bal'monts *Mečta* auftretenden Liebespaar, das den eigentlich un-  
schönen Norden im Vergleich zum *znojnyj Jug/ glühendem Süden* durch das Liebeserlebnis,  
den persönlichen Bezug, reizend und auf seine Weise ‚schön‘ macht, taucht Brjusovs Text-Ich  
direkt mit der nordischen Natur in einen Liebesbund ein, der sich nicht um eine  
paradigmatische Positionierung zwischen Norden und Süden bemüht. Der defizitäre Norden  
Bal'monts ist bei Brjusov in eine solare allumfassende „Ganzheit“ gewandelt, die für das Ich  
anziehend ist. Doch Brjusov hat kein Interesse an der Attraktivität und *krasota/ Schönheit*  
dieses Nordens, sondern setzt den doppelten Erkenntnisprozess in der Text-Persona aufgrund  
des nordischen Symbolpotenzials in Gang.<sup>356</sup>

Angefangen mit dem Gang in die noch unbekannte beziehungsweise unerkannte nordische  
Natur im ersten Gedicht, gerät das Ich im fünften Gedicht in den Rauschzustand, der ihm  
einen intimen Bezug, den Zugang zum Wesen dieser Natur eröffnet. Der Zyklus endet mit  
dem Erkennen dieses Wesens, das den symbolistischen Höhepunkt - die Kristallisation des  
„maximalen“ Durchlebens – für das Ich bereithält:

Vozduch živel'nyj, vozduch smolistyj Ja uznaju.	Lebendige Luft, harzige Luft Ich erkenne.
Svet ne slepit, upoitel'nyj, čistyj Slovo v raju.	Das Licht blendet nicht, ist berauschend, rein Wie im wahren Paradies.
Uzkoj tropinkoj k granitam pribežnym Vyšel, stoju.	Auf dem engen Pfad zu den Uferfelsen Ging ich hinaus, stehe ich.
Nežu prostorom, surovym i nežnym, Dušu moju.	Ich weide an der Weite, der rauen und zärtlichen, Meine Seele.
Sosny nedvižny na ostrove, slovo V divnom kraju.	Die Kiefern regungslos auf der Insel, wie In einem Zauberland.
Tichie volnye lepečut ljubovno Skazku svoju.	Die stillen Wellen säuseln lieblich Das eigene Märchen.
Vot gde dozvolilo bož'e pristrast'e Mir bytiju!	Hier also gestattete die göttliche Vorliebe Dem Dasein Frieden!
Veet takoe že jasnoe sčast'e Tol'ko v raju. <sup>357</sup>	Ein eben solches klares Glück weht Nur im Paradies.

Das Ich ist in seiner Seele befriedet und ausgeglichen, wie die Szenerie, die es vor sich sieht.  
Es spricht in einem abschließenden Blick über die Seenlandschaft die endgültige Erkenntnis  
aus, dass es sich bei dem „Garten Norden“ aus dem fünften Gedicht um den paradiesischen  
Garten Eden handelt. Das erkennende (*uznaju*), „erfahrene“ Ich resümiert an dieser Stelle das  
gesamte Erleben der nun vertrauten nordischen Natur und weiß, dass es hier den göttlichen

<sup>356</sup> Ebenso wenig geht es Brjusov darum, den Offenbarungsmoment der versteckten nordischen *krasota*  
einzufangen, wie es Bal'monts Programmgedicht *Na dal'nem poljuse* vorführt. Brjusov beschreibt in *Na Sajme*  
keinen Augenblick der *krasota*, sondern den Augenblick des Erkenntnis über das Wesen der nordischen Natur  
und des Selbst.

<sup>357</sup> Brjusov, 1973. S. 381f.

Funken eines friedlichen Daseins entdeckt hat. Das Ich kann retrospektiv das Antlitz des Dus aus dem ersten Gedicht und das Vordringen zu dem Du im fünften Gedicht als Hinweise auf die im letzten Gedicht offenbarte göttliche Instanz (*bož'e pristrast'e/ göttliche Vorliebe*), die in der Natur von Saimaa wirkt, erkennen und sie daraufhin benennen. Das Ich ist von einem Wahnsinnssucher über einen wortlos Geständigen zu einem symbolistisch Erleuchteten geworden, der diese *skazka/ Märchen*-, „Entdeckung“ in *Na Sajme* fixiert:

...iskusstvo est' postizhenie mira inymi, ne rassudočnymi putjami. Iskusstvo – to, čto v drugich oblastjach [kak v nauke] my nazyvaem otkroveniem. Sozdaniya iskusstva – èto priotvoren'e dveri v Večnost'.<sup>358</sup>

...Kunst ist das Erfassen der Welt auf anderen, nicht rationalen Wegen. Kunst ist das, was wir in anderen Bereichen [wie in der Wissenschaft] mit Entdeckung bezeichnen. Die Schöpfungen der Kunst sind das vorsichtige Aufsperrn der Tür zur EWIGKEIT.

Diese Passage aus dem Manifest *Ključ i tajn* proklamiert die „Entdeckung“ des symbolischen Weltgehalts auf nichtrationalem, rauschhaften Wege, wie sie in *Na Sajme* vorgeführt wird. Für Brjusov dient Kunst nicht nur dem Schönen und auch dem Hässlich-Schönen (*Služit [iskusstvo] Krasote i často bezobrazno?*<sup>359</sup>), sondern wird für den Künstler in erster Linie zu einem *mističeskij ključ tajn/ mystischen Schlüssel der Geheimnisse*, der die Menschen in die Freiheit der ewigen Welterkenntnis führe.<sup>360</sup> In *Na Sajme* wird dem Ich dieser Schlüssel in die Ewigkeit in die Hand gegeben, der die Tür zum paradiesischen *mir inoj* aufsperrt.

Für Brjusov ist dieser symbolistische *mir inoj* keine metaphysisch-mystische sondern vor allem eine künstlerische Überebene der Wirklichkeit wie sie sich in *Na Sajme* als plastisch-textiles ‚Paradies auf Erden‘ zeigt.<sup>361</sup> Er beschreibt dieses Paradies in den Kategorien einer ‚solaren‘ Fülle, die das paradigmatische Komplement des lunaren *Na dal'nem poljuse* von Bal'mont darstellt:

Komplementarität, Konjunktion  
Nähe, Unmittelbarkeit  
immer  
Feuer, Strahl, Wärme  
Leben  
Erleuchtung  
Dynamisierung, Verflüssigung

<sup>358</sup> Brjusov, 2000. S. 58. Vgl. auch am Ende von *Ključ i tajn*: „...edinstvennoe naznačenie [iskusstva]: byt' poznaniem mira, vne rassudočnych form...“ Brjusov, 2000. S. 60./ Die einzige Zielsetzung [der Kunst]: Welterkenntnis zu sein, außerhalb rationaler Formen...“

<sup>359</sup> Brjusov, 2000. S. 58.

<sup>360</sup> Vgl. Brjusov, 2000. S. 60f.

<sup>361</sup> Im Unterschied zu den mythopoetischen Dichtern wie Blok und Belyj erkennt Brjusov den Norden in seiner göttlichen Ausprägung als Kunst des Hier und nicht als metaphysische Daseinsebene. Über eine metaphysische Aufgabe verfüge die Kunst nicht, wie Brjusov in *Ključ i tajn* deutlich macht. Aus diesem Grund lehnt er beispielsweise die Ästhetik Arthur Schopenhauers ab, weil sie zu eng mit der Metaphysik verbunden sei: „U samogo filosofa ego estetika sliškom svjazana s ego metafizikoj.“ Brjusov, 2000. S. 58./ „Beim Philosophen selbst ist seine Ästhetik zu sehr mit seiner Metaphysik verbunden.“ Danylo Struk beschreibt, dass Brjusov areligiös aufwächst und keinen metaphysischen Zugang zum *mir inoj* hat wie andere (mythopoetische) Symbolisten. Vgl. Struk, 1968. S. 409.

(Sich) Finden  
 (grenzenlose) Zeit  
 Organik  
 Verkündigung  
 Naturwelt  
 Berührtheit  
 Seinsfülle  
 Antwort  
 Lebendigkeit  
 Leuchten, Strahlen  
 Erkannt-Werden  
 Selbstheit, Individuation  
 Verzeitlichung des Ewigen im erfüllten Augenblick  
 Kult, Mythos  
 Entflammen  
 Leben  
 Erlebnisfähigkeit  
 Gold der Sonne  
 Auftauchen, (Sonnen-) Aufgang  
 Symbolkunst, ascensus.<sup>362</sup>

In den harmonischen Erscheinungen des solaren Nordens manifestiert sich Brjusovs *Finden* des Weltwesens hinter deren Erscheinungen. Für Brjusov divergieren die beiden Ebenen (die vordergründige und die symbolische) der Welt nicht, sondern stehen in einer analogen Verbindung. In dieser Konstitution unterscheidet sich Brjusovs Norden von Bal'monts „diabolischem“ *Na dal'nem poljuse*, in dem sich die beiden Seins-Ebenen als Gegensätze präsentieren, die nur im Augenblick der *krasota* aufgehoben werden. Bei Brjusov interagieren sie parallelistisch und bilden gemeinsam die Kristallisation der Welterkenntnis. Der Norden muss sich nun nicht mehr aus dem Schichtenmodell von hintergründiger und vordergründiger Schönheit oder in einem oxymoralen „Leere als neue Fülle“ zu einem reichen Raum subtil stilisiert werden, sondern wird ohne subversives Denken als paradiesische Kunsttextur erkannt.

Brjusov zeigt darüber hinaus, dass ihm der Zugang zum Reichtum der Erkenntnis (die nun das Primat der Schönheit abgelöst hat) permanent offen steht und in eine Ewigkeit (*Večnost'*) führt.<sup>363</sup> Dennoch haftet der Möglichkeit zur Erkenntnis zu gelangen eine Vergänglichkeit an, die sich an die Anwesenheit im Naturraum knüpft. Allein die Natur öffnet die Tür in die solar-paradiesische Daseinsebene und führt den Rauschzustand des Ichs – das Aufstoßen der Tür – herbei. Mit dem Abschied von der Organica und der Rückkehr in das Getöse der Zivilisation vergeht jedoch die Magie des symbolistischen *inoj mir*. Das Ich wird vom vollkommenen *bytie/ Dasein* der Natur am Saimaa-See auf den *byt/ Alltag* zurückgeworfen,

---

<sup>362</sup> Hansen-Löve, 1989. S. 56f.

<sup>363</sup> Im Unterschied zum ästhetistischen Norden bei Bal'mont, in dem die Erkenntnis einer nordischen *krasota* nur einen Augenblick lang währt, sich selbst wieder vor dem Ich verschließt und es in der Misere zurücklässt, um das „schöne“ Potenzial des Nordens zu wissen, dass hinter der Fassade steckt, nicht jedoch auf sie zugreifen zu können.

der von urbaner Disharmonie geprägt und nun der gewandelten inneren Konstitution des Ichs entgegengesetzt ist.

Mit der Differenzierung von Natur- und Stadtraum unterscheidet Brjusov auch zwischen der solaren Naturlyrik und seiner frühen symbolistischen Dekadence-Lyrik, die vom Topos der Stadt mitbestimmt war (Sektion *Gorod/ Stadt* [*Ja ljublj bol'sie doma/ Ich liebe hohe Häuser*] in *Tertia vigilia* von 1901 und *Urbi et orbi* von 1904). Im Unterschied zu dem frühsymbolistischen Nord-Süd-Paradigma ist der Norden nun nicht mehr eine Anti-Größe zum Süden, sondern ursprüngliche, natürliche Gegenwelt zu einem modernen *byt* der Großstadt.<sup>364</sup>

#### 2.1.1.2. *Na granitach* (1906): Schwedische Symbiose

Im Sommer 1906 besucht Brjusov Schweden und reist nach Stockholm und Gotland, wo der Zyklus *Na granitach* entsteht, der 1909 im Gedichtband *Vse napevy/ Alle Melodien* veröffentlicht wird. Der Zyklus wird mit dem sechsstrophigen *K Švecii/ An Schweden* eröffnet. Darin fragt Brjusov nach dem Meister, der Schweden samt seinen Bewohnern zu dem Märchen (*skazka*) gemacht hat, als das es sich dem Text-Ich präsentiert. Das zweistrophige *Na Mèlare/ Auf dem Mälaren* ist ein Gruß an den Mälarsee und seine frische Brise. An das Mälarsee-Gedicht schließt *Stokgol'm/ Stockholm* an. Das Gedicht beschreibt die Stadt als *vitjaz'...Severa*<sup>365</sup>/ *Recken...des Nordens* und deren natürliche Umgebung – den Mälarsee. Der Folgetext, der Namensgeber des gesamten Zyklus', *Na granitach/ Auf den Granitfelsen*, beschreibt die aufregende Stimmung der vielen langen Sommerabende auf den Meeressklippen. Im fünften Gedicht *V more/ Im Meer* ist es Nacht geworden: Das Ich beschreibt die Bewegungen der Meeres, seiner Schiffe und die sommernächtliche Illumination des Strandes, deren Anblick Glücksgefühle, aber auch kurze Augenblicke von Traurigkeit hervorrufen. Der *Ugrjumyj čas/ Die finstere Stunde* taucht die gesamte Meer- und Felslandschaft mit Adler und Möwe in ein düsteres Nachtkolorit. Die beiden Gotland-Gedichte *Na Gotlande/ Auf Gotland* und *Visbi/ Visby* thematisieren die bedeutsame hanseatische Vergangenheit der Insel und insbesondere des Ortes Visby, die in den dortigen Ruinen schläft. *Priboj/ Brandung* bewegt sich wieder im Rahmen der „Meeresstücke“ und beschreibt die zerstörerische Kraft der Uferbrandung, die die Wellen des nächtlichen Meeres in den Tod führt. Das Echo aus dem gleichnamigen Folgedicht *Ècho* stammt von einem

---

<sup>364</sup> Darüber hinaus blendet Brjusov mit seinen harmonischen Bildern die russische Gegenwart aus, das revolutionäre Getöse, das ihn und die gesamte russische Gesellschaft 1905 umgibt. Die Erfüllung eines *bytiju mir/ dem Dasein Frieden* aus der letzten Strophe des letzten Gedichtes von *Na Sajme* ist nicht allein auf den Seelenfrieden des Ichs, sondern auf einen größeren Zusammenhang zu beziehen.

<sup>365</sup> Brjusov, 1973. S. 454.



fortfahrenden Zug, der die Schärenlandschaft zurücklässt, während der Engel der Nacht den Schauplatz für den Bau einer Schöpfungskirche bereitet. Den Abschluss (von *Na granitach*) bildet *V šcherach/ In den Schären*, das sich noch einmal (nach *Stokgol'm* und *K Švecij*) am harmonischen Zusammenspiel von felsiger Insellandschaft und Meeresausläufern erfreut.

Brjusov koppelt in seinem Zyklus die typisch nordische Naturlandschaft von Moos, Fels, Granit, Meer, Wind und Kiefer realtopographisch an bekannte schwedische *loci* und bewirkt eine größere Konkretheit des lyrischen Schauplatzes – im Vergleich zu *Na Sajme* und einem mythopoetischen Norden im Irgendwo. Auch das Vorhandensein von Überschriften, die der finnische Zyklus nicht hat, zeugen von einer reflektierteren Haltung der textgestaltenden Persona gegenüber dem erlebenden, berauschten Ich in *Na Sajme*. Die Überschriften ordnen die Texte, die von unterschiedlicher Strophen- und Verszahl sind, und lassen sie wie abgeschlossene, gesetzte Einheiten wirken, während die Gedichte von *Na Sajme* wie „aus einem Guss“ (Textfluss) erscheinen.

*Na granitach* zeichnet sich auch durch ein breiteres inhaltliches Spektrum im Vergleich zu *Na Sajme* aus. Brjusov intensiviert seine daseinsumspannende Harmonik, in dem er die helle, solare Stimmung von *Na Sajme* in dem schwedischen Zyklus aufgreift, ihr jedoch ein düsteres Pendant zur Seite stellt. Analog zu diesem Farbkontrast gestaltet Brjusov auch eine emotionale Doppelgesichtigkeit seiner Gedichte, die nicht allein dem Liebesrausch verhaftet sind, sondern auch melancholische Reflexionen bereithalten. Letztere verbinden sich mit Gedanken über das Heute und das Gestern, das Leben und den Tod und zeigen eine breiter angelegte Betrachterhaltung zu dem Gesehenen und Empfundenen.

Während in *Na Sajme* das Solare dominiert, gelingt in *Na granitach* „die *coniunctio Solis et Lunae*“<sup>366</sup>. Diese Verbindung stellt eine weiter greifende Konstitution des Nordens durch den panästhetischen Symbolismus dar als es *Na Sajme* gewesen ist. Mit der Verbindung des Lunaren mit dem Solaren tilgt Brjusov nicht nur die lunare Einseitigkeit des ästhetistischen Frühsymbolismus (Bal'mont) und des frühen mythopoetischen Symbolismus (Blok, Belyj), sondern auch die solare Einseitigkeit von *Na Sajme* (mit der einzigen Ausnahme der weißen Nacht). Er erweitert den Norden paradigmatisch und motivisch und setzt deutlichere panästhetische Akzente, die dem „Prinzip der Kreativität (*tvorčestvo*) [und] der Synthetik (*slijanie*)“<sup>367</sup> verpflichtet sind.

Aus dem Zyklus sind die beiden Gedichte *Na granitach* und *V more* mit ihrem Lichtspiel von Sonne und Mond über der Ostsee Beispiele für die Luna-Sol-Synthese des „solaren Nordens“.

---

<sup>366</sup> Hansen-Löve, 1989. S. 56.

<sup>367</sup> Hansen-Löve, 1989. S. 56.

Die Szenerie von *V more* ist als helle weiße Nacht illuminiert, die ein nächtliches Bad im Meer begleitet: „*Noč’ju svetloj, noč’ju beloju / Ljubo volnam likovat*“<sup>368</sup>/ „*In der hellen Nacht, der weißen Nacht/ Ist es eine Freude mit den Wellen zu jauchzen*“. Sie hat ihre fahle, dämonische Konnotation durch eine goldene Luna (*Zolotym lučam luny*<sup>369</sup>/ *mit goldenen Strahlen des Mondes*) eingebüßt. Der Mond evoziert nicht, sondern tilgt vielmehr die kurzen Augenblicke von Traurigkeit ([*pripadki*] *kratkoj grusti*<sup>370</sup>/ *Anfälle kurzer Traurigkeit*), von denen das Ich eingeholt wird. Er erzeugt ein glückliches Zittern des Text-Ichs: „*droža ot sčast’ja*“<sup>371</sup>/ „*zitternd vor Glück*“. Das Gedicht *Na granitach* bildet die Vorstufe zu diesem solaren Nachterlebnis und konzentriert sich auf den Übergang von Tag zu Nacht:

Snova dolgij tichij večer.  
Snova more, snova skaly.  
Snova solnce iskry mečet  
Nad volnoj rosčno-aloj.

Wieder ein langer, stiller Abend.  
Wieder das Meer, wieder Felsen.  
Wieder schleudert die Sonne Funken  
Über die üppig hellroten Wellen.

I ne znaja, zdes’ ja, net li,  
Čem dyšu – mečtoju ili gorem, -  
Zapad gasnet, pyšno-svetel,  
Nad bezumno svetlym morem.

Und nicht wissend, bin ich hier, oder nicht,  
Was ich atme – Traum oder Bitterkeit, -  
Der Westen erlosch, leuchtete buschig,  
Über dem wahnsinnig hellem Meer.

Im ne slyšen – im, besstrastnym, -  
Šepot strasti, ropot gneva.  
Nebo chočet byt’ prekrasnym.  
More chočet byt’ – kak nebo!

Jenen ist nicht hörbar – jenen, Leidenschaftslosen,  
Das Flüstern der Leidenschaft, das Murmeln des Zorns.  
Der Himmel möchte schön sein,  
Das Meer möchte...wie der Himmel sein!

Volny bystro nižut kol’ca.  
Kol’ca rjadnogo zakata...  
Serdce! serdce! uspokoj’sja:  
Vse – navek, vse – bez vozvrata!<sup>372</sup>

Die Wellen schmieden schnell einen Ring.  
Den Ring des glühenden Abendrots...  
Herz! Herz! Beruhige Dich:  
Alles ist für immer, alles ist ohne Wiederkehr!

Die Sonne bildet in ihrer abendlichen Rotfärbung des *zakat/ der Abenddämmerung* hier das panästhetische Komplement zur *zarja/ zum Morgenrot* des früheren mythopoetischen Symbolismus (vgl. Belyjs *Severnaja Simfonija*).<sup>373</sup> Während dort das kontrastive Motto des *Per aspera ad astra* galt, ist die Sonne hier Ausgangspunkt eines fließenden *Vom Licht in die Dunkelheit*. Die sich bei Belyjs *Severnaja Simfonija* noch als symbolische Zukunftsvision präsentierende Überwindung aller Gegensätze entwickelt sich zum organischen Ineinanderfließen zweier Aspekte des letztlich Selben.<sup>374</sup>

<sup>368</sup> Brjusov, 1973. S. 455.

<sup>369</sup> Brjusov, 1973. S. 455.

<sup>370</sup> Brjusov, 1973. S. 455.

<sup>371</sup> Brjusov, 1973. S. 456.

<sup>372</sup> Brjusov, 1973. S. 455.

<sup>373</sup> Im Zyklus dominiert der *zakat* die *zarja*: er kommt in *Na Mėlare*, *Na granitach*, *Ugrjumyj čas* vor. Darüber hinaus zieht es Brjusovs Text-Ich in *Na granitach*, *V more*, *Ugrjumyj čas*, *Priboj* und *Écho* in die Nachtwelt, zu der der *zakat* mit seiner roten Sonnenfärbung das Zugangstor bildet.

<sup>374</sup> Im Unterschied zu Belyj, der deutlich auf Nietzsches Dionysisch-Apollinisches-Prinzip in einem religiösen Sinne abstellt, nimmt Brjusov von einer solchen Ausrichtung Abstand. Er sieht in dem Zusammenfließen die ästhetische Einswerdung der irdischen Welt.

Der Zusammenfluss der Farben, der Zeit und des Raumes (Himmel und Meer) wirken sich auf das Text-Ich aus: Es kann nicht mehr auseinanderhalten, was es denkt, sieht und fühlt. Es kann ebenso gut in einem Traum (*mečta*), genauso jedoch von Bitterkeit (*gore*) erfasst worden sein und weiß nicht einmal, ob es sich an dem Ort befindet, den es sieht, oder nicht. Auch hört das Text-Ich die geheimen Flüstereien der Umgebung, von denen es nicht weiß, ob diese von Leidenschaft und Zorn geprägt sind, und wird durch die verschwimmende Wahrnehmung in den Erkenntnis-*mig* gezogen. In ihm erkennt die Text-Persona in der *zakat*-Szenerie einen ewiglich dauernden Augenblick der vollkommenen Einheit (*vse-navek*), der zugleich unwiederbringlich einzigartig (*vse – bez. vozvrat*) ist.<sup>375</sup> Die repitative Struktur des Textes (*snova...snova...snova; chočet byt'...chočet byt'; kol'ca...kol'ca; Serdce! serdce!*) spiegelt diese ewige Wiederkehr des *zakat*-Moments wieder. In diesem symbolistischen Erkenntnis Augenblick kommt es zur „*coincidentia oppositorum*, [zur] komplementäre[n] Wechselbeziehung von Polaritäten“<sup>376</sup>, mit der Brjusov die bisherige Oxymoralsemantik bei Bal'mont, Blok oder Belyj ablöst, und das Paradoxon des ‚Ich bin hier und wieder nicht‘, des gleichzeitigen ‚Aufleuchtens und Verglühens‘, der ‚Einzigartigkeit und der ewigen Wiederkehr‘, der ‚Ruhe und der Aufregung‘ einführt.

Die Zeichen für das nahende *slijanie/ der Verschmelzung* deuten sich in den Gefühlsmischungen des Ich bereits an, und im Unterschied zu *Na Sajme*, das auf einer Differenz zwischen städtischer Unruhe und natürlicher Stille insistiert, verbinden sich in *Na granitach* der *tichij večer/ stillen Abend* der Umgebung und das unruhige Innere (*serdce/ Herz*) des Ichs. Brjusov verlagert das gesamte Spektrum von oppositionellen Empfindungen und Eindrücken in einen einzigen Raum – den schwedischen Norden – und verschmilzt sie, während *Na Sajme* „nur“ eine Seite des solaren *mir inoj* darstellt, die gegen den *byt/ Alltag* der Stadt, dem implizit vorhandenen „Differenzraum“, gesetzt wird. Brjusov entrinnt damit dem vordergründigen Entweder-Oder des lunaren Symbolismus, der sich erst in einem *mig* der Erkenntnis umkehrt (und den *mir inoj* freigibt). Stattdessen zeigt er die zweipolige Symbolwelt als zwei zusammengehörige Seiten, die im *zakat* zusammenfließen.

In *Na granitach* erscheinen sogar Leben und Tod in einem ästhetischen Rahmen als Paar von weißen Steinen und schwarzen Wellen, die in der Brandung freudig in den vereinigenden Tod gehen (wie in *Priboj*). Die Umwertung des lunaren „Anti“-Paradigmas und seine Aussöhnung mit der solaren Positivistik wirkt sich auch auf den romantischen und lunaren Topos des

<sup>375</sup> Brjusov greift hier den Abschlussvers *vse – istoma, vse – ljubov* (alles ist Mattigkeit, alles ist Liebe) aus dem siebten Gedicht von *Na Sajme* analogisch auf. Auch dort wird die Harmonie der Gesamtszenerie gefeiert, die aus der Wechselhaftigkeit des Sees resultiert. Sie ist jedoch nicht auf einen Augenblick zusammengezogen, sondern wird als generelle Charakteristik von Saimaa ausgewiesen.

<sup>376</sup> Vgl. Hansen-Löve, 1989. S. 55.

večnoe odinočestvo<sup>377</sup>/ der ewigen Einsamkeit (*Écho*) aus. Brjusov empfindet hinter dieser Einsamkeit ein Geheimnis (*tajna*) und macht sie zu einem Teil der symbolistischen Seinsfülle, mit der der Dichter durch seine *ključi tajn/ Schlüssel der Geheimnisse*, seinem Werk, vordringen kann.<sup>378</sup>

Das Kombinieren von Tag und Nacht, Leben und Tod, von Fülle und Einsamkeit generiert Brjusov aus der spezifisch schwedischen Topographik der Schären – von hartem Granit und weichem Wasser (*V šcherach*) – und der auf solchen Schären angelegten schwedischen Hauptstadt. Sie wird zum Symbol einer omnipotenten Harmonik. Mit der schwedischen Landschaft findet Brjusov diejenige „merkliche, stabile, plastische Form“, die er seinen „Vorahnungen, Zeichen und Betrachtungen“ zu verleihen versucht.<sup>379</sup> Insbesondere die Spezifik der Stockholmer Schären, an denen Brjusov seine *zakat*-Beobachtungen des magischen Ineinanderfließens allen Daseins macht, bilden das Herzstück von *Na granitach*:

*Stokgol'm*  
Slovno nad glubjami zerkala  
Ty iz granita voznik,  
V zybī stremitel'noj Mèlara  
Svoj razbivaja dvojnīk.

Syn večno ženstvennoj rodiny,  
Ves' ty v ljubimuju mat'!  
Trudno l' v osanke usvoennoj  
Nežnost' duši ugadat'!

Ty, kak sosna Dalekarlii, -  
Stroen, zadumčiv i prjam.  
Gody tebja ne sostareli,  
Snegom skol'znuv po kudrjam.

Vitjaz' plenitel'nyj Severa,  
Ty golovoj ne ponik!  
Veselo v zerkale Mèlara  
Tvoj uskol'zaet dvojnīk.<sup>380</sup>

*Stockholm*  
Wie über den Tiefen des Spiegels  
Bist Du aus dem Granit erschienen,  
In der Kräuselung des reißenden Mälaren  
Deinen Doppelgänger zerteilend.

Sohn der ewig weiblichen Heimat,  
Du gleichst ganz der geliebten Mutter!  
Wie schwer ist es, in der angeeigneten Körperhaltung  
Die Zärtlichkeit der Seele zu erraten!

Du bist, wie die Kiefer von Dalarna,  
Angelegt, nachdenklich und gerade.  
Die Jahre haben Dich nicht älter gemacht,  
Sie sind wie Schnee an Deinen Locken herabgeglitten.

Reizender Recke des Nordens,  
Du hast den Kopf nicht hängen gelassen!  
Fröhlich im Spiegel des Mälaren  
Stiehlt sich Dein Doppelgänger davon.

<sup>377</sup> Brjusov, 1973. S. 458.

<sup>378</sup> Brjusov sieht auch hier einen göttlichen Daseinsfunken, der sich jedoch nicht im Frieden des Garten Eden am Saimaa-See verbirgt, sondern in der schwedischen Sommernacht. Dort erhebt ein Engel das symbolistische Künstlertum in den Rang eines göttlichen Prozesses und errichtet ihm eine Kirche: „Vozdvigaet angel noči/ Chram božestvennogo zōdčestva./ I prochlada veet v oči/ Večnoj tajnoj odinočestva.“ Brjusov, 1973. S. 458./ „Erschafft der Engel der Nacht/ Die Kirche des göttlichen Schaffens./ Und die Kühle weht in die Augen/ Mit dem ewigen Geheimnis der Einsamkeit.“ Auch wenn Brjusov hier ein religiöses Vokabular benutzt, so bleibt seine Kunst ein ästhetischen Begreifen der Welt und ist keine Religion oder Religionsersatz. Brjusov beharrt im Unterschied zu den jüngeren Symbolisten (Belyj) auf der Unabhängigkeit der Kunst von anderen Bereichen, wie auch der Religion. Vgl. hierzu: Schmidt, A.: Valerij Brjusovs Beitrag zu Literaturtheorie. Aus der Geschichte des russischen Symbolismus. München 1963. S. 42.

<sup>379</sup> Ellis sieht neben der Erkenntnis von Kunst als befreiendem und einigendem „Prozess künstlerischen Schöpfens“ in diesem Wunsch das zweite Merkmal von Brjusovs Lyrik der zweiten Phase, die mit dem *Stephanos*-Band einsetzt. Vgl. Ellis, 1996. S. 133.

<sup>380</sup> Brjusov, 1973. S. 454.

In der Topographie der schwedischen Hauptstadt *Stokgol'm* erkennt Brjusov ein organisches *slijanie/ eine organische Verschmelzung*, in dem sich der Mälar-See und die Ostsee in den Schären verknoten, auf denen die Stadt Stockholm entstanden ist. Im Text erzeugt dieser Knoten das Bild eines Mutter-Sohn-Bundes, in dem die Stadt wie ein Kind (Sohn) im geliebten heimatlichen Mutterschoß liegt. Brjusov beschreibt den Bund in der symbolistischen Dimension einer Vereinigung von männlichem und weiblichem Prinzip, das sich in dem romantischen Topos des Ewig-Weiblichen konstituiert.<sup>381</sup> Die keilförmige, phallische Topographie der Stadt in das Landesinnere hinein verfestigt sich weiter in den Bildern einer geradlinigen nordischen Kiefer und des nordischen Recken, der mit erhobenem Kopf aus dem Granit am Mälaren erscheint. Seine gesamte Haltung (*usvoennaja osanka*) strahlt maskuline Kraft aus, und dennoch entdeckt Brjusov den weichen Einfluss der *ljubimaja mat'/ geliebten Mutter* der schwedischen Landschaft, die ihrem Sohn eine Zärtlichkeit der Seele (*nežnost' duši*), ein reizendes Wesen (*plenitel'nyj*) und eine nachdenkliche Art (*zadumčiv*) geschenkt hat.

Brjusov illustriert dieses national dimensionierte Stadt-Natur-Verhältnis mit dem Bild des Spiegels, der „oberflächlicher“ Gegensatz zu einem tiefgehenden Durchdringen (zum *mir inoj*) ist. Er modifiziert das Bild jedoch zum Paradoxon eines „Tiefenspiegels“ (*glubjami zerkala*), in dem zugleich Oberfläche und Tiefe, Spiegelbild und Zergliederung desselben möglich werden: Stockholm spiegelt sich im Wasser des Mälaren, wird aber seines spiegelbildlichen Doppelgängers nicht wirklich ansichtig, denn er ist von den Wellen des Sees davongetragen oder durch den Granit zersplittert.<sup>382</sup> Der Spiegel ist hier kein funktionstüchtiger Spiegel, sondern eine Zerrgröße, die einerseits die Einzigartigkeit der Stadt betont (die keinen echten Doppelgänger hat), andererseits eine differenzierte ‚ästhetische‘, nicht-alltägliche Sicht auf die Stadt bietet.<sup>383</sup> Das Stadtbild wird vom Naturspiegel aufgenommen und variiert: Es liefert keine oberflächliche Reflektorik, sondern führt auf eine neue Wahrnehmungsebene, die letztlich die Vorstellung der symbolischen Mutter-Sohn-Beziehung von Stadt und Land zutage fördert. *Stokgol'm* entwickelt eine befruchtende

<sup>381</sup> Als typisches weibliches Merkmal ist auch das Lunare (*die Luna*) zu fassen, während das Maskuline in den Bereich des Solaren (*der Sol*) fällt. Brjusov sieht jedoch von einer religiösen Konnotation des Ewig-Weiblichen im Sinne Solov'evs (Sophienlehre) ab. Vielmehr deutet er über den Begriff die symbolistische, ästhetisch höher zu bewertende Dimension der Stockholmer Topographie an. Sie entbehrt auch der diabolischen Dimension des Ewig-Weiblichen wie es Aleksandr Blok in der Lyrik um die *Neznakomka/ Die Unbekannte* etabliert.

<sup>382</sup> Analog entwickelt das abschließende Gedicht des Schwedenzyklus *V šcherach* die Harmonie von weichem, dynamischem Wasser und hartem, gefestigten Granit weiter und rundet das Schweden-Bild mit einer Synthese, die einmal mehr der spezifischen schwedischen Schären-Topographie geschuldet ist, ab.

<sup>383</sup> Die Beschreibung erinnert an die kristallinen Zersplitterungen späterer kubistischer Gemälde. Brjusov hat wie die Kubisten eine alternative Wahrnehmung des Gegenstandes, des Bildes im Sinn. Im Gegensatz zu einer direkten Zergliederung der Kubisten, zerteilt Brjusov lediglich den nicht-existenten Doppelgänger und belässt den eigentlichen „Gegenstand“ – Stockholm – ganz.

Synthese aus der Natur- und Stadtsphäre und agiert im Einklang mit der mütterlichen Organica.

Brjusov drängt mit *Stokgo'lm* indirekt auf einen Vergleich mit der russischen Hauptstadt Petersburg und deren Bild im so genannten Petersburgmythos über die Eschatologie der Stadt: Dort gilt die Stadt als Bollwerk und städtisches „Wunderding“, das sich in der unwirtlichen nordischen Natur zu behaupten versucht und sich einen ständigen Kampf mit ihr liefert.<sup>384</sup> Petersburg hat wie Stockholm den Nimbus einer „modernen“, jungen Stadt. Diese Jugendlichkeit tritt im russischen Kontext vor allem aus dem Vergleich mit Moskau hervor. In *Stokgol'm* spricht die Jugend der Stadt aus dem Bild der Haarkrause, von der Schnee herabperlt: „*Snegom skol'znuv po kudrjam*“/ „Sie sind wie Schnee an Deinen Locken herabgeglitten“.<sup>385</sup> Im Gegensatz zu Petersburg (1703) ist Stockholm jedoch eine alte, gewachsene Stadt – Stockholm wird erstmals 1252 erwähnt –, die sich ihre Jugendlichkeit bewahrt hat: „*Gody tebja ne sostareli*“/ „Die Jahre haben Dich nicht altern lassen“. Sie kombiniert das Junge mit dem Alten.

Darüber hinaus ist Stockholm organisch mit seiner Heimat verbunden, die sich einerseits in der familiären Beziehung zu Schweden (der schwedischen Landschaft) als der *ljubimaja mat'*/ der geliebten Mutter manifestiert und andererseits über den Vergleich der Stadtanlage mit der Dalarna-Kiefer angedeutet ist. Das Län Dalarna muss dem Schwedentouristen Brjusov als Region erscheinen, in der sich Brauchtum und Volkskultur besonders bewahrt haben, gilt es doch in Schweden gerade als diejenige Landschaft, die das Ursprüngliche, das schwedische

---

<sup>384</sup> Vladimir Toporov hat dieses Bild in der umfangreichen Arbeit zum „Petersburg-Text“ beschrieben. Vgl. Toporov, V.: „Peterburg i „Peterburgskij tekst russkoj literatury“ (Vvedenie v temu)“, in: Ders.: Peterburgskij tekst russkoj literatury. Izbrannye trudy. SPb. 2003. S. 7-118. Ab 1908 machen die Akmeisten diesen Intertext für sich urbar.

<sup>385</sup> Schweden gilt in jener Zeit als progressive Nation, was nicht zuletzt an Stockholm liegt: Die dortige *Allmänna konst- och industriutställningen* (Allgemeine Kunst- und Industrieausstellung; auch: *Den stora utställningen*, Die große Ausstellung) von 1897 zeigte Skandinavien und Schweden als progressive Industrienation. In 10 Briefen hat die Russin I. Grin (Pseudonym für die Autorin Izabella A. Grinevskaja) die Ausstellung mit russischem Blick beschrieben. So merkt sie an, dass die Skandinavier, wie die Russen auch, nicht besonders pfleglich mit der Umwelt und Natur umgingen (Brief 4), was in den literarischen Schwedenbildern aber gerade verneint wird. Grin zeigt sich begeistert von der Sauberkeit der Stadt, des Hotels (Brief 2), vom Organisationstalent der Schweden (Brief 6), von der Vorbildlichkeit des skandinavischen Bildungssystems, das niemanden *bezgramotno/ als Analphabet* lasse (Brief 7), das in das moderne, progressive Leben des Landes mit dem großen Erfindergeist passe (Brief 9). Auf der anderen Seite spricht Grin vom mitternächtigen Land der alten Skalden und neuer Schriftsteller, zu denen sie auch – panskandinavisch – den Norweger Ibsen zählt und bemängelt die Unkenntnis und Unpopularität Schwedens und Skandinaviens bei den Russen. Vgl. Grin, I.: *Vystavka v Stokgol'me 1897g. Pis'ma turista*. SPb. 1897. Diese Darstellung unterscheidet sich von den Bemühungen Schwedens, sich bei den internationalen Weltausstellungen, ein von den „rasanten Veränderungen [der Modernisierung] [unberührtes]“ Land zu sein. Diese Differenz mag einer divergenten Intention der schwedischen Präsentation auf den jeweiligen Ausstellungen geschuldet sein. Vgl. zu den Funktionalisierungen der skandinavischen Pavillons der Weltausstellungen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts: Götsch-Elten, S.: „Populäre Bilder vom Norden im 19. und 20. Jahrhundert“, in: Engel-Braunschmidt, A. u.a. (Hrsg.): *Ultima Thule. Bilder des Nordens von der Antike bis zur Gegenwart*. Frankfurt a.M. u.a. 2001. S.123-143. Hier: S. 132.

Volks- und Brauchtum noch in sich trage.<sup>386</sup> Während Petersburg als „Fremdelement“ nicht nur seiner Umgebung sondern auch in Russland gilt,<sup>387</sup> ist Stockholm trotz seiner städtischen Modernität tief in der schwedischen volkskulturellen Tradition verwurzelt: Die Doppelwertigkeit Stockholms als jugendlich-frischer, moderner Raum, der sich dennoch aus dem Alten speist und den Spagat zwischen Urbs und Organica schafft, erfüllt Brjusovs symbolistisches *slijanie*, die *coniunctio Solis et Lunae*, die im Kontext des Petersburgmythos nicht möglich ist.

Schweden verkörpert das vollkommene Komplement der beiden zentralen Sehnsuchtsfiguren der künstlerischen und gesellschaftlichen Moderne: natürliche Ursprünglichkeit *und* kulturelle Progressivität. Im Unterschied zum romantischen Konzept des Schwedenbildes, das die Schweden als feindliche Nation gegenüber Russland – bedingt durch den Nordischen Krieg um die Vorherrschaft im Ostseeraum – betrachtet,<sup>388</sup> konzipiert Brjusov in *Na granitach* das Bild einer „Kulturnation“ Schwedens. Diese blickt auf eine reiche Zeit der Hanse zurück (*Visbi*), ist mit ihrer Hauptstadt Stockholm in der Moderne verankert und kann dennoch das Ursprüngliche bewahren.<sup>389</sup> Im Gegensatz zu Nilssons Annahme, Brjusov erhebe einen Abgesang auf die Gegenwart zugunsten einer „glorious past“, agiert der Russe in einem konjunkten Argumentationsschema, das das schwedische Heute vielmehr in seiner gesunden Bezogenheit auf diese „glorious past“ als Synthese versteht.<sup>390</sup> In dieser Balance erkennt Brjusov das progressive gesellschaftliche und vor allem ästhetische Potenzial, das sich für den Panästheten in der künstlerischen Transformativität von schwedischer Landschaft und Geschichte in einem Text niederschlägt. Für den Symbolisten Brjusov gilt Schweden als ideales Zusammenspiel von Gestern und Heute, von Natur und Kultur.<sup>391</sup>

Einerseits deutet sich in *Na granitach* Brjusovs ästhetische und kulturdominierte symbolistische Perspektive an, die nicht in einen Pantheismus oder in die organische Kunst

---

<sup>386</sup> Schweden setzte bereits zur Pariser Weltausstellung auf Dalarna als Repräsentant des Ursprünglich-Bewahrenden des Schwedischen und exponierte gerade keine „moderne Hauptstadtarchitektur...“, sondern Häuser aus der Provinz [eine idealisierte Kopie eines Hauses aus Dalarna], die als typisch für das jeweilige Land wahrgenommen wurden.“ Winkelmann, 2006. S. 30. Noch heute wird der touristische „Exportschlager“ des hölzernen Dalarna-Pferdchen (Dalarna-Häst) als ikonographisches Zeichen für Schweden benutzt.

<sup>387</sup> Vgl. Toporov, 2003. S. 16f.

<sup>388</sup> Vgl. Boele, 1996. S. 216 und van Baak, 1988. S. 28.

<sup>389</sup> Nilssons These, das moderne Schweden komme in dem Zyklus bis auf den pfeifenden Zug aus *Écho* nicht vor, stimmt nur bedingt, denn die Präsenz Stockholms ist als urbane Episteme Zeichen des Modernen. Vgl. Nilsson, 1987. S. 125.

<sup>390</sup> Vgl. Nilsson, 1987. S. 125f. Nilsson bezieht Brjusovs Kritik auf die beiden Gotland-Gedichte des Zyklus sowie auf einen Kommentar in Brjusovs Korrespondenz, die die Abneigung gegenüber dem Bild des zeitgenössischen Visby zeigt. In seiner Gesamtheit balanciert Brjusov den Zyklus *Na granitach* jedoch zwischen Heute und Gestern aus.

<sup>391</sup> Die Kombination von Althergebrachtem und Modernem wird in Deutschland bereits seit den Weltausstellungen – insbesondere Paris 1867 – als faszinierendes Nationen-Charakteristikum auf Schweden und auch Norwegen projiziert. Vgl. Winkelmann, 2006. S. 29.

einer Elena Guro führt, sondern immer „zwei mit der Natur bleibt“ und jene in das eigene Denkmuster zwingt. Andererseits unterlegt Brjusov dem Text trotz der künstlerischen Akzenturierung seines Zyklus eine nationale Dimension und agiert in den bestimmten mentalen Vorstellungsparadigmen.

*Na granitach* erlaubt über diesen gedoppelten Blickwinkel ein Vergleichsmoment mit dem Finnland aus *Na Sajme*, das ebenso in den Kategorien des Ursprünglichen als neuer symbolistischer Erkenntnisphäre verfährt und von Brjusov zusammen mit *Na granitach* unter das Dach des Nordens gestellt ist. Darüber hinaus lässt die nationale Konnotation beider Zyklen einen weiteren Vergleich mit einer dritten ‚nordischen Größe‘ Russland zu.

#### 2.1.1.3. *Na granitach* und *Na Sajme*: Der mental geteilte Norden

Obwohl Schweden und Finnland dem Norden angehören und das „Ursprüngliche“, „Natürliche“ repräsentieren,<sup>392</sup> sind sie dennoch unterschiedlichen *mental maps* zugeordnet. Sie sind nicht nur von einer nordischen Landschaftstopographik geprägt, sondern unterliegen auch geschichtlichen und kulturellen Einflüssen.<sup>393</sup>

Vor diesem divergenten „mental“ Hintergrund empfindet Brjusov die Landschaft des Nordens in Schweden als das Originäre, Finnland hingegen als dessen Abschrift oder Kopie: „Švecija – original, s kotorogo Finljandija – spisok. Miry šcher i ozer – očarovatel’ny. Ja poljubil sever, granity, moch, sosny.“<sup>394</sup> „Schweden ist das Original, von dem Finnland die Abschrift ist. Die Welten der Schären und Seen sind bezaubernd. Ich habe mich in den Norden, in Granit, Moos, Kiefern verliebt.“ Eine Kopie existiert immer nur als sekundäre, abhängige, unselbständige Größe, die es dank der Existenz eines Originals überhaupt gibt. Sie zeigt scheinbar genau das, was das Original zeigt. Es mangelt ihr jedoch an der Ausstrahlungskraft des Ursprünglichen und Originären. In Bezug auf Schweden und Finnland erweisen sich die beiden Räume landschaftlich (in der äußeren Erscheinung) als gleichwertige Repräsentanten des Nordens. Schweden birgt hingegen eine weitere „innere“ Qualität, die Brjusov für seine Empfindung des skandinavischen Nordens „originärer“ empfindet: die Unabhängigkeit. Die politische, historische, kulturelle Unabhängigkeit Schwedens zeigt sich

---

<sup>392</sup> Das in *Na Sajme* angedeutete finnische Nationalepos *Kalevala* ist für Brjusov und die Symbolisten vor allem panästhetisches oder mythopoetisches Symbol des Ursprünglichen und hat 1905 keine politische Dimension (im Unterschied zu 1910).

<sup>393</sup> Die Existenz zwei unterschiedlicher „Landschaften“ für den Norden weisen Andrej Zorin und Irina Zorina für die russische Kunst nach. Vgl. Zorin, A./ Zorina, I.: „Russia’s Two Nordic Landscapes“, in: Karlsson, S. (ed.): *The Source of Liberty. The Nordic Contribution to Europe. An Anthology*. Stockholm 1992. S. 105- 113. Hier: S. 108-112. Im Gegensatz zu Otto Boele schlagen Zorin/ Zorina Finnland dem „russischen“ Nordenparadigma zu, das sie mit St. Petersburg assoziieren. Boele schlägt hingegen die gemeinsame Zuordnung Schwedens und Finnlands zum „other North“ vor. Vgl. Boele, 1996. S. 213.

<sup>394</sup> Brjusov, 1973. S. 639.



in *Na granitach* im (An)Erkennen einer eigenständigen schwedischen Kultur und Zivilisatorik, die in Visbys hanseatischer Vergangenheit, in der Hauptstadt Stockholm und ihrer topographisch-historischen Harmonie mit der Heimat durchschimmert. Sie scheint Finnland zu fehlen, das in *Na Sajme* auf eine vollkommene Naturlandschaft beschränkt ist. Schweden hat neben der Natur im Unterschied zu den Finnen eine großmächtige, eigenständige Geschichte: Finnland ist hingegen bis 1917 als russisches Großfürstentum noch immer eine (von Russland) abhängige Größe und wird im Vergleich dem eigenständigen Schweden nachgeordnet.<sup>395</sup>

Bereits in der russischen romantischen Literatur hat sich das zweigeteilte Bild Finnlands von idyllischer Ursprünglichkeit einerseits und Rückschrittlichkeit andererseits etabliert, aus dem sich eine Dependenz und Unterlegenheit im Vergleich zum beherrschenden Russland speisen konnte.<sup>396</sup> Der romantische Topos des naturverbundenen, aber hinterwäldlerischen finnischen Fischers, der im Gegensatz zur progressiven Nation Russland (und der jungen Hauptstadt Petersburg) steht, wird von Brjusov reanimiert und modifiziert: Auch seine Text-Persona sieht in *Na Sajme* das Ursprüngliche der finnischen Natur, das im Gegensatz zur Modernität der urbanen Episteme steht. Allerdings wird diesem Ursprünglichen über die symbolistische Konnotation des *mir inoj* ein hypermodernes Potenzial zugesprochen, das sich literaturästhetisch von einer „dekadenten“ Moderne verabschiedet und diese gar überholt hat. Für Schweden postuliert Brjusov darüber hinaus sogar die Symbiose aus Ursprünglichkeit, Fortschritt und Eigenständigkeit. Zum Bild des Wikingers und Skalden oder des „nordischen Recken“, das vielfach für die russischen Symbolisten nachzuweisen ist,<sup>397</sup> tritt in *Na granitach* das Bild der Historizität Schwedens mit der Hanse sowie der „kulturellen“ Ursprünglichkeit im Brauchtum des Län Dalarna. Darüber hinaus eröffnet Brjusov mit seinem Eröffnungsgedicht *K Švecij* die Perspektive für die Schweden als idealtypisch angepasste Menschen des Nordens,<sup>398</sup> der mit seinen Schären genau wie seine Bewohner erhaben und prächtig ist:

1. V ètom more kto tak ščedro

In diesem Meer, hat wer so großzügig

<sup>395</sup> Finnland befand sich lange Zeit unter schwedischer Herrschaft und fiel erst im Finnischen Krieg (1808-09) an Russland. Der von Brjusov und Gor'kij herausgegebene *Sbornik finljandskoj literatury/ Sammelband der finnischen Literatur* (Petograd 1917) enthält neben einigen finnischsprachigen Autoren eine Vielzahl finnlandschwedischer Texte, die das schwedische Substrat Finnlands und die vermeintliche Inferiorität der Nation noch im frühen 20. Jahrhundert zeigen.

<sup>396</sup> Vgl. Boele, 1996. 218.

<sup>397</sup> Vgl. bei Zorin/ Zorina: "If the Finn in Russian culture is a ploughman or fisherman, the Swede, Norwegian, Varangian and Viking are warriors or scalds." Zorin/ Zorina, 1992. S. 112.

<sup>398</sup> Brjusov argumentiert nach dem Muster von Montesquieus klimatheoretischem *De l'Esprit des lois* (1748), indem Montesquieu davon ausgeht, dass die verschiedenen, auf der Erde herrschenden Klimazonen, verschiedene Bedürfnisse, Eigenschaften und Konstitution der dort lebenden Menschen bedingen. Vgl. Fink, 2004. S. 80 und Nilsson, 1987. S. 126.

	Sev utesov razbrosal, Kto provel prolivy v nedra Vekovečnych skal?	Die Saat der Klippen ausgeworfen, Wer führte die Meerengen in den Schoß Der ewigalten Felsen?
2.	Kto chudožnik, slovom divnym Vozrastal ugrjumyj bor Po izvivam nepreryvnym Matovyh ozer?	Wer ist der Künstler, der mit dem Zauberwort Den dunklen Wald erschaffen hat Entlang der ununterbrochenen Windungen Der matten Seen?
3.	Kto v bezlunnoj mgle stoletij, Kak v rodnoj i vernyj dom, Vel narod na kamni eti Rokovym putem?	Wer hat in der mondlosen Dunkelheit der Jahrhunderte, Wie in ein heimisches und trautes Haus, das Volk auf diese Steine geführt, Über einen schicksalhaften Weg?
	...	...
6.	Kto-to sozdal etu skazku Pro ozera i granit I v dali vekov razvjazku Vymysla tait! <sup>399</sup>	Jemand hat dieses Märchen Von den Seen und dem Granit geschaffen Und in der Ferne der Jahrhunderte die Entschlüsselung Dieser Fiktion verheimlicht!

Im Unterschied zur russischen Romantik, in der die Schweden als feindliche Nation präsentiert wurden, erkennt Brjusov das Land und seine Bewohner in einer positiven Dimension als von einer Künstlerhand geschaffenes Märchen, das sich dem symbolistischen Text-Ich offenbart: Einmal mehr beschreibt er die kunstvolle, uralte Anlage der Naturlandschaft, in der sich das schwedische Volk wie in einem gemütlichen Heim fühlt. Brjusov ruft hier das Paradigma des furchtlosen Nordmannes, des Wikingers auf, das in der russischen Moderne Merkmal einer Sehnsucht nach eben dieser Tugend der Furchtlosigkeit wird.<sup>400</sup> In der Literatur orientieren sich die russischen Dichter – auch Brjusov – an den skandinavischen „Skalden“ wie Ibsen und Strindberg und machen sie zu modernen „Wikingern“ des Literaturbetriebs: Denn sie dringen, den Wikingern gleich, in neue, unbekannte (künstlerische) Sphären vor, an denen sich die Russen und ganz Europa orientierten.<sup>401</sup>

In *K Švecij* wird zunächst weniger eine konkrete literarische Vorbildfunktion Schwedens für die Russen oder für Brjusov thematisiert, sondern die ästhetische Harmonie, die im Land und in dessen Beziehung zu den Menschen besteht. Diese Harmonie bedingt sich jedoch aus einer Wesensgleichheit oder -anpassungsfähigkeit von Mensch und Landschaft, wie die dritte Strophe des Gedichts zeigt: Die Schweden leben in der unwirtlichen nordischen Dunkelheit, die nun nicht mehr einer lunaren Ästhetik, sondern einer klimatheoretischen Idee geschuldet ist, als wäre sie ein trautes Heim. Um diesen „schicksalhaften Weg“ gehen zu können, müssen

<sup>399</sup> Brjusov, 1973. S. 453.

<sup>400</sup> Vgl. Nilsson, 1987. S. 127f.

<sup>401</sup> Konstantin Bal'monts Gedicht *Severnye/ [Wir] Nordischen* (1907) zieht die Parallele zwischen dem mutigen Entdeckergeist der Wikinger und der mutigen Attitüde modernen skandinavischen Literatur zu neuen literarischen Ufern aufbrechen zu wollen. In einem zweiten Schritt versucht Bal'mont über die gemeinsame Schnittmenge ‚Norden‘ eine Analogisierung von dieser skandinavischen und der russischen Kultur zu begründen. Vgl. Bal'mont, 1969. S. 344f.

die Schweden über die als *warrior* bezeichnete Qualität des Kämpferischen, Starken verfügen.<sup>402</sup> Die Schweden haben sich mit ihrer Landschaft in eine perfekte Symbiose begeben und sich mit ihr arrangiert, wie insbesondere auch *Stokgol'm* zeigt. In Analogie gelingt es auch Brjusov in *Na granitach*, diese Landschaft als reizendes Heim zu empfinden. Er bringt sich selbst in die Position eines literarischen *warriors* und Skalden, der die nordische Landschaft für sich nicht nur domestiziert hat, sondern die Möglichkeit eines panästhetischen *slijanie*, einer harmonischen Verschmelzung in ihr erkennt. In seinem russischen Umfeld fehlen diese Fähigkeiten, denn Brjusov bemängelt das antipodische Verhältnis zwischen rauer – nordischer – Natur und zivilisatorischer Kultur, das sich in der Stadt Petersburg manifestiert hat.

Der *Na-Sajme*-Zyklus zeigt diesen Gegensatz und bindet ihn in die ideengeschichtliche Tradition vom zivilisatorischen Fremdelement Petersburg im „finnischen Sumpf“ ein. Brjusov lagert die finnische Natur aus der Stadt aus und preist sie als Refugium des Ursprünglichen, dem jedoch – im Vergleich zu Schweden – die Unabhängigkeit und das damit einhergehende Selbstbewusstsein fehlt. Gerade Unabhängigkeit und Selbstbewusstsein sind aber – gemünzt auf den Kulturbetrieb – die entscheidende Vorbildgröße für Brjusov und die russischen Symbolisten. Finnland wird von Brjusov erst 1910, als die Unabhängigkeitsbestrebungen des Großfürstentums immer stärker zunehmen werden, in einer nationalen und damit kulturellen Dimension wahrgenommen: Als eine späte Geste bezieht Brjusov mit dem Gedicht *K finskomu narodu/ An das finnische Volk*, das sich analogisch zu *K Švecij* entwickelt, nicht nur künstlerisch, sondern auch politisch Stellung. Er stellt die Finnen in einen für die russische Literatur neuen Zusammenhang, der nicht mehr dem romantischen Bild des hinterwäldlerischen finnischen Fischers entspricht und propagiert nun das Durchhaltevermögen einer jungen (Kultur-) Nation.<sup>403</sup>

---

<sup>402</sup> Zorin/ Zorina, 1992. S. 112.

<sup>403</sup> Außerhalb des Textes und des Gemäldes gelten die finnischen Künstler sehr wohl als progressiv und eigenständig, wie Elena Sojni für Literatur und Annika Waenerberg für die bildende Kunst deutlich machen. Vgl. Sojni, 1998 und Waenerberg, A.: „Finnische Landschaftsmalerei um 1900 – Politik oder Romantik?“, in: Varpio, Y./ Zadenecka, M. (Hrsg.): Literatur und nationale Identität IV: Landschaft und Territorium. Zur Literatur, Kunst und Geschichte des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts im Ostseeraum: Finnland, Estland, Lettland, Litauen und Polen. Stockholm 2004. [= Studia Baltica Stockholmensia 25.]. S. 81-102. Hier: S. 86. In den russischen Kunstwerken selbst wird von diesem neuen Verständnis kaum etwas spürbar.

### III. IMPRESSIONISTISCHES INTERMEZZO

#### 1. Die Marginalie Norden als Textzentrum bei Elena Guro, 1909-1913

Poskol'ku materinskaja ljubov' drugich sil'nej<sup>404</sup>  
(Sergej Nikitin *Aleksandra*, 1979)

Abseits von symbolistischer Jenseits- und Zweiwelten-Antizipation konzipiert Elena Guro (1877-1913) einen Norden, der aus dem Erleben einer konkreten Naturlandschaft im Hier und Jetzt erwächst. Als Malerin und Schriftstellerin hat Guro dabei einen doppelten Zugang zum Norden, der in beiden Künsten zentraler Bezugspunkt ist. Wie die gesamte russische Moderne, so zieht es auch die Petersburgerin Guro in die Dačensiedlungen um den Finnischen Meerbusen:<sup>405</sup> auf die Karelische Landenge nach Uusikirkko oder – zur Südseite von Petersburg – nach Sagamil'e bei Oranienbaum.

Für Guro, literarisch zwischen Symbolismus, Impressionismus und Futurismus lavierend,<sup>406</sup> wird der Norden essentielle Größe künstlerischer Inspiration und Schöpfungskraft, die sie in ihren drei Einzelveröffentlichungen *Šarmanka/ Die Drehorgel* (1909), *Osennij son/ Herbsttraum* (1910) und *Nebesnye verbljužata/ Himmlische Kameljunge* (1914) sowie in zahlreichen *Sborniki/ Sammelbänden* entwickelt. Das Nordische gelangt motivisch aus der russisch-finnischen Ostseeküstenlandschaft mit Seen, Kiefern, Tannen, Dünen, Dačas in die Texte und Bilder. Es dringt darüber hinaus in deren Tiefenstruktur vor: Der nordische Wind formt die Texte rhythmisch und metrisch, das Rauschen der Kiefern onomatopoetisch; die Farbe, das Licht des nordischen Sommers und die Formgebung der Naturlandschaft – wie die Biegungen der Kiefern, die Rundungen der Dünen oder die schuppigen Strukturen der Tannenzapfen – prägen die gerundeten oder gesplitterten Texturen der malerischen wie der literarischen Bilder.

Die aufmerksame Beobachtung der natürlichen *meloci*<sup>407</sup> (Kleinigkeiten, Kleinkram) ist von zentraler Bedeutung nicht nur für Inhalt und Form der Werke, sondern vor allem ontologisch,

---

<sup>404</sup> „Denn die Mutterliebe ist stärker als die anderen.“

<sup>405</sup> Vgl. zum Intelligenzlerum auf der Landenge Härmäläinen, 1986. S. 518f; Sihvo, 1999. S. 236-248; Bodin, 1989. S. 25-40.

<sup>406</sup> Die Positionierung und literarische ‚Einordnung‘ Guros ist noch immer eine strittig. Selbst die jüngsten russischen Dissertationen behandeln diese Frage ausführlich: Stroganova, I.: Chudožestvennyj mir „Šarmanki“ Eleny Guro v kontekste filosofsko-estetičeskich iskanij serebrjanogo veka. M. 2004; Kostjuk, V.: Poëzija i proza Eleny Guro: k probleme tvorčeskoj individual'nosti. SPb. 2005; Bunina, S.: Poëty marginal'nogo soznaniya v ruskoj literature načala XX veka. M. Vološin, E. Guro, E. Kuz'mina-Karavaeva. M. 2005. Kostjuk entwickelt dabei die plausible These, dass Guro genetisch dem Symbolismus angehöre, jedoch – aufgrund der formalen Akzentuierung der Texte – bereits postsymbolistische Zeichen setze. Vgl. Kostjuk, 2005. S. 6.

<sup>407</sup> Guro bezeichnet mit diesem Begriff einen Abschnitt in ihrem Debüt *Šarmanka*; das Thema der *meloci* kehrt jedoch in ihrem gesamten Werk wieder.

um das Wesen der Welt zu verstehen, ihrer Seele näher zu kommen.<sup>408</sup> Auf der liebevollen Hochachtung aller, selbst der ‚kleinsten Dinge‘ (*meloči*) fußt Guros organisch-pantheistischer – gar panpsychischer<sup>409</sup> – Zugriff auf die Welt, der seinen Ausgangspunkt im Norden hat. Doch nicht allein konkrete „Naturdinge“ sondern auch ästhetische *meloči* wie literarische Motive oder Wort- und Lautstrukturen konstituieren Guros Weltbild, und auch sie entstammen nordischen Kontexten. Finnische Folklore und Märchen, das Kalevala-Epos, ebenso wie Guros Rezeption der skandinavischen Autoren H.C. Andersen, Knut Hamsun, Henrik Ibsen und Herman Bang machen sich in den nordischen Textkompositionen bemerkbar. Namentlich erwähnt (Bang), in Motiven (Andersens Schneekönigin, Ibsens Solvej aus *Peer Gynt*<sup>410</sup>) oder als pantheistische Idee (Knut Hamsuns Roman *Pan*) finden sie sich in Guros nordischem Spektrum genauso wieder wie Allusionen zu altnordischen Sagas.<sup>411</sup>

Zu den Bezugsebenen des Nordischen und des Natürlichen gesellt sich bei Guro das Kindliche. Gemeinsam begründen sie die drei gedanklichen Magistralen in ihrem Schaffen. Die Affinitäten<sup>412</sup> werden über das Textsubjekt miteinander verknüpft, das die Welt von der Warte dieses Trios aus fokussiert. Das Thema der Liebe zu den Dingen entfaltet sich über diese drei Magistralen und verdichtet sich bei Guro immer wieder zum Bild der grenzenlos liebenden Mutter und ihrer Sorge um ihren (verlorenen) Dichter-Sohn.<sup>413</sup> Die innige Mutter-Kind-Beziehung erscheint bei Guro universell ausgeweitet und wird mit der Liebe zur Natur und zum Norden analogisiert. Guro oktroyiert dabei keine hintergründige Symbolik auf ihre Textgebilde, sondern liebt konkret-taktil und erfährt eine ebenso freundliche Gegenliebe eines Norden-*Ijun*‘ (Juni)<sup>414</sup>, von dem liebevolle, idyllische Wärme ausströmt. Die fragile Liebesbeziehung und ihre Partizipanten verkörpern für Guro das Schöne der Welt, das jedoch von den meisten Menschen verkannt und nur von den Aufmerksamen wahrgenommen wird.

<sup>408</sup> Guro erinnert dabei an Brjusovs Text-Ich der Skandinavienzyklen, das jedoch das Wesen der Welt auf einer symbolischen Ebene sucht.

<sup>409</sup> Vgl. den Begriff bei Natalja Bašmakova, die sich in ihrem Aufsatz über Guros Interaktion mit der Natur auf Sara Minc und Vladimir Toporov bezieht. Bašmakova meint mit *Panpsychizm* die Vorstellung, nicht nur in den natürlichen, sondern in *allen* Dingen (Gegenständen) sei eine lebendige Seele enthalten. Vgl. Bašmakova, 1995. S. 235.

<sup>410</sup> Das Solvej-Motiv kann auch über die entsprechenden Vorlagen von Aleksandr Blok zu Guro gelangt sein. Vgl. Bloks Gedichte *So 'lvej! O, Sol 'vej!...; Sol 'vej! Ty bežala na lyžach.../ Solvej! Du kamst auf Skiern gelaufen...* (1906).

<sup>411</sup> So trifft der Leser auch bei ihr, wie überhaupt bei den russischen modernen Autoren, auf den germanischen Gott der Sonne und den Beschützer der Naturwesen Baldur. So bei Brjusov (*Bal' deru Loki*, 1904), Bunin (*Bal' der*, 1904).

<sup>412</sup> „Affinitäten – nördlich, natürlich, kindlich.“, vgl. bei Hausbacher, E.: Das verlorene Paradies, in: Dies. (Hrsg.): *Apropos Elena Guro*. Frankfurt a.M. 1997. S. 7-35. Hier: S. 21.

<sup>413</sup> In der Guro-Forschung hat sich die Wendung *mifo junošë-syne* von Vladimir Toporov für diesen Idealkomplex etabliert. Vgl. Toporov, V.: „Mif o voploščëni junošë-syna, ego smerti i voskresenii v tvorčestve Eleny Guro“, in: Ivanov, V. et al (red.): *Serebrjanyj vek v Rossii. Izbrannye stat'i*. M. 1993. S. 221-260.

<sup>414</sup> *Ijun*‘/ *Juni* erscheint als häufigste Jahreszeit in den Textüberschriften und spiegelt die sommerlichen Aufenthalte Guros in den Dačensiedlungen an der Ostsee wieder.

Guro entwickelt ihre Texte zu einem Plädoyer für diese Schönheit und stellt sich mit ihrer Kunst schützend vor die von ihr geliebten, von anderen verkannten Dinge, die sie alle im Norden integriert sieht.

Anders als bei den Symbolisten entspringen Guros Text-Schönheiten konkreter Erfahrung und direkter Inspiration durch das *meloči*-Umfeld. Dabei sind die finnischen und skandinavischen Sub-, Inter- und Kontexte als geistige *meloči* unter den Norden zu subsumieren. Sie sind in erster Linie ‚nordisch‘ und weniger finnisch oder norwegisch aufgeladen.<sup>415</sup>

Guros tiefe Verankerung im Norden lässt auch den Vergleich mit dem Süden hintanstehen. Der Süden tritt als Vergleichsmoment erst dann auf den Plan, wenn Guro ihn konkret beobachten und Eindrücke der dortigen *meloči* sammeln kann. Sie kommt darum auch weitgehend ohne die Nord-Süd-Stereotypie aus und findet unverbrauchte Bilder für das jeweilige Paradigma. Der Vergleich der beiden Landschaften läuft jedoch auch bei Guro auf die Unterscheidung von konventioneller Inspirationsquelle Süden und nonkonformistischem Hort des Kreativen, dem Norden, hinaus. Bezogen auf Guros ganzheitliches, organisches Weltverständnis divergieren beide Inspirationsräume in ihrer Wärme und Liebe. Sie repräsentieren folglich zwei unterschiedliche Vorstellungen des Schönen in der Welt und der Kunst. Guro präferiert dabei – ähnlich den Symbolisten – die nonkonformistische Schönheit des Nordens, da sich diese aus einer gegenseitigen Empathie von Textsubjekt und den entsprechenden *meloči* konstituiert, hinter der der Süden zurücksteht.

Guro öffnet den symbolistischen, in erster Linie ästhetischen Norden für ein organisches Kunst- und Weltverständnis sowie für futuristische Formexperimente und einen innovativen Umgang mit Sprache: Der verfremdende infantile Blick Guros und ihre onomatopoetischen Anleihen an das Finnische als Quelle eines neuen Sprachempfindens sind Beispiele für ihre Nähe zu den russischen Futuristen.<sup>416</sup> Doch während der Norden im futuristischen Kontext eine untergeordnete Rolle spielt oder gänzlich vernachlässigt wird, lässt Guro ihr Werk auf

---

<sup>415</sup> Natalja Bašmakova zeigt in ihrem Beitrag zur ‚finnischen‘ Landschaft bei Guro, dass das *Finnische* einer literarischen Landschaft weniger bedeutungstragend ist als die *Beziehung* des Textsubjekts zu dieser Landschaft. Vgl. Bašmakova, 1995. S. 234.

<sup>416</sup> Gemeinsam mit den futuristischen *Budetljane/ Zukünflern* Velimir Chlebnikov und Aleksej Kručenyč gibt Guro mehrere Sammelbände heraus, tut sich jedoch in der Herren-Gruppe der Futuristen, die in ihrem Haus regelmäßig zusammenkommen, häufig schwer. In ihrem Brief an Varvara Malachieva-Mirovič vom 11. November 1909 lässt sie sich über die Ignoranz der Männer des Ausstellungskomitees des *Sojuz molodeži/ Rat der Jugend* aus und vermerkt, einfach nicht zu Chlebnikov durchdringen zu können. Vgl. Povelichina, A. (ed.): „Pis'ma Eleny Guro V.G. Malachievoj-Mirovič“, in: Dies. (sost.): Elena Guro. Poët i chudožnik. 1877-1913. Živopis', grafika, rukopisi, knigi. Katalog vystavki. SPb. 1994. S. 36-44. Hier: S. 37f. In Bezug auf Guros Infantilismus und die Futuristen vgl. Kalina-Levine, V.: „Through the Eyes of a Child: The Artistic Vision of Elena Guro“, in: Slavic and East European Journal, Vol. 25,2, 1981. S. 30-43 sowie zu ihrem vermeintlich bekanntestem und zugleich ‚futuristischstem‘ Gedicht *Finljandija*: Ič'in, K./ Jovanovič, M.: „Findljandija“ Eleny Guro: popytka interpretacii sjužeta“, in: Slavia, Vol. 62,2, 1992. S. 154-166.

sämtlichen Ebenen vom Norden „durchwehen“ und konzeptualisiert ihn als verkannte Quelle inspirativen und lebensspendenden Reichtums.

### 1.1) Die Perspektive des Dichters auf den Norden

Guros Nukleus des Nordens liegt – blickt man auf Guros Texte und nicht so sehr auf ihre Biographie – weniger im finnischen Uusikirkko, sondern eher im sommerlichen Sagamil’je bei Oranienbaum. Wie sie in ihrem Tagebuch notiert, lebe man in Sagamil’je vollkommen im Norden: „*V Sagamil’je nad morem živeš’ voobščē na Severe...*“<sup>417</sup>/ „*In Sagamil’je am Meer lebst Du vollkommen im NORDEN [im Russischen groß geschrieben, K.W.]...*“. Sagamil’je enthält oder ist für Guro die Quintessenz des Nordischen, dessen umfangreicher Bildkomplex sich aus dem dortigen Leben zwischen Natur und Dača entwickelt. Literarisch wird dieser Komplex zu einem Text-Konglomerat aus vier prosaischen Impressionen und Einträgen aus Guros Notizbüchern zusammengestellt.

Der Norden hat seinen Ausgangspunkt in den Textstücken *Sagamil’ja*, *Segamil’ja strana..*/ *Segamil’ja-Land*, *Segamil’e...* und *Segamil’skij zabor*/ *Segamiljaer Zaun* und wird dort aus der aufmerksamen Beobachtung der unmittelbaren Umgebung (meloči) von der Text-Persona erfasst. Von den Konkreta driftet das Ich in ein impressionistisches assoziatives Aneinanderreihen ab, das den Norden nicht nur motivisch erweitert, sondern auch den Blick auf ein verstecktes Beziehungsnetz zwischen den Dingen des Nordens freigibt. Das Erfassen dieser Zusammenhänge – des Wesens der Dinge – bindet das Beobachter-Ich emotional an den Norden und lässt es zu einem „Glückseligen“, einem „Glückspilz“ werden. In dieser Konstellation wird das Ich befähigt, als Dichter tätig zu sein, dessen Aufgabe es ist, die geheimen Zusammenhänge zwischen den Dingen zu offenbaren.

Die Voraussetzung dafür, den „wesentlichen“ Norden überhaupt erkennen zu können, ist der direkte Kontakt zu ihm. In *Sagamil’ja* wird er dem Text-Subjekt und auch Guro besonders leicht gemacht. Insbesondere Guros *Sagamil’jaer Dača* wird im Text *Sagamil’ja* aus den *Nebesnye verbljužata* zu einem „glückseligen Dača-Paradies“, weil sie ein durchlässiges Wesen habe. Guro anthropomorphisiert das *Sagamil’jaer Haus* durch seine luftige und nachdenkliche<sup>418</sup> Art, das die nordischen Sommertage in alle Winkel und Ecken „glücklicher strömen lässt“: „*V odnom dačnom blažennom raju ramy balkona obvedeny zelenoj*

<sup>417</sup> Eintrag vom 3. August (Jahr unbek.) in Guro, E.: *Iz zapisnych knižek* (1908-1913). SPb. 1997. S. 57.

<sup>418</sup> Die Freitreppe in *Sagamil’ja* ist *zadumčivo*/ *nachdenklich* und auch der *finskij domik*, das finnische Häuschen, in *Ešče est’ očen’ važnaja dlja nas, budto zabytaja strana..*/ *Es gibt noch ein für uns überaus wichtiges, fast vergessenes Land...* hat *lesnye mysli*, Waldgedanken. Vgl. Guro, 2002. S. 166.

*stekljannoj poloskoj, čtoby letnie dni protekali sčastlivee.*<sup>419</sup> *In einem glückseligen Dača-Paradies sind die Rahmen des Balkons mit einem grünen Glasstreifen umsäumt, damit die Sommertage noch glücklicher dahinfließen.*“ In *Sagamil’ja* markiert die hölzerne Dača mit ihrem ebenso hölzernen, also naturstofflichem Zaun, dem Guro einen eigenen Text – *Segamil’skij zabor* – widmet, den Austritt aus dem zivilisatorischem Steinhaus der Stadt, das Guro als Käfig gilt<sup>420</sup>, in die befriedete Natur. Mit ihrem offenen Wesen – durch die Veranda, den Balkon, die stets geöffneten Fenster – werden die Grenzen zwischen menschlicher Domäne und Natur verwischt.<sup>421</sup> Die gewundenen Pfade um die Dača, die an Brennesseln, Linde, Birke und Mauerwerk vorbei über einen Hügel hinab zu einem Teich mit verwittertem Floß führen, werden immer wieder zum Ausgangspunkt des friedlichen Kinderspiels und des Träumens:

Nizkoe, v tri stupeni, krytoe kryl’co balkona zadumčivo. Ot nego tonkaja vygnutaja dorožka, tonkaja dlja odnogo, ili tol’ko edva dlja dvuch, ogibaet medlenno i vnimatel’no ploščadku s vysokimi, velikimi derev’jami,... gde ždet i mečtaet bol’saja bereza na kraju./ Za ploščadkoj malen’kij rov, obnjatoy el’nikom, - skol’zkie ot polirovannyh igl kraja./ Esli na nich poskol’znut’sja i upast’, - obožžeš’sja krapivoj na dne i ocapaeš’sja o kakie-to koljučki i ostrye torčki./ Dorožka ujdut kladkoj čerez rov na lužajku./ Mež kustov žasmina možno bylo by družno igrat’ v razbojniki i prjatat’sja.<sup>422</sup>

Die niedrige, dreistufige, überdachte Außentreppe des Balkons sinnt vor sich hin. Von ihr aus geht ein schmaler gewundener Pfad, schmal schon für einen, noch mehr für zwei, umkurvt langsam und aufmerksam das Plätzchen mit den hohen, großen Bäumen,... wo die große Birke am Rande wartet und träumt./ Hinter dem Plätzchen ist ein kleiner Graben, von einem Tannenwald umarmt, - rutschig von den polierten Nadeln am Rand./ Wenn man auf ihnen ausrutscht und hinfällt, verbrennt man sich an den Brennesseln am Boden und kratzt sich an irgendwelchen Stacheln und scharfen Spitzen./ Der Pfad führt über ein Mauerwerk über den Graben fort auf eine Wiese./ Zwischen den Jasminbüschen kann man freundlich Räuber spielen und sich verstecken.

Die Pfade führen den Leser und die Text-Persona zu den natürlichen *meloči* um die *Sagamil’jaer* Dačas, die beide Sphären miteinander verbinden und eine nordische Sommeridylle evozieren.

Ausgehend von diesem Dačamilieu bauen die ergänzenden Textabschnitte *Segamil’ja strana...* und *Segamil’je* den bisherigen Eindruck von *Sagamil’ja* zur Vision eines eigenen nordischen Kosmos – dem „*Segamil’jaer* Land“ – aus:

Segamil’ja strana kraja i sklona neba.  
Segamil’ja strana vozducha, nebabyvuščich veršin, venčannyh koronovannyh verchušek. I dumaetsja v nej o vysokich jasnych brovjach i svetlych lbach. No v nej bušuet besputnyj veter i krugovaja doroga, les

<sup>419</sup> Guro, 2002. S. 99.

<sup>420</sup> Die *stennaja kletka/ der steinerne Käfig* (Vgl. Hausbacher, 1997. S. 21.) der Stadt ist Topos in Guros negativer Attitüde gegenüber dem Urbanen, das nur in den *Pesni goroda* eine positive Einschränkung erfährt. Vgl. zu den *Pesni* und Guros Variante des aufmerksamen Beobachters, dem urbanen Flâneur, Banjanin, M.: “The Female Flâneur: Elena Guro in Petersburg”, in: Australian Slavonic and East European Studies 11, 1-2, 1997. S. 47-66. Über Guros Beziehung von Natur und Stadt vgl. ebenfalls Banjanin. Sie differenziert zwischen einer grundsätzlichen Präferenz Guros für das Natürliche, die jedoch von einer Faszination für das poetische Potenzial des abzulehnenden Urbanen gebrochen ist. Vgl. Banjanin, 1999. S. 51f.

<sup>421</sup> Vgl. zum Bild der Dača bei Guro genauer: Baschmakoff, 1987. S. 8 und 11f.

<sup>422</sup> Vgl. *Sagamil’ja*, in Guro, 2002. S. 99f.



ostavljaet v jamach bitey pivnye butylki (polny neba i smelosti, pokačnulis' i plyvut – pronorovilis' plyt' vmeste s oblakami. Nad vodoj bez kraja)...<sup>423</sup>

Segamil'ja.

Odna za drugimi polosy lesa.

Pod volnoju veršin koe-gde krasnejut natrjanutye struny rešetki stvolov...Vskločennost' neba i chvojnaja pustota (slovo jasnyj [sic]?) čustvo svoda. Nebo. Saga. Čuvstvo plavanija i blagoslovenija – vse èto v Segamil'e.<sup>424</sup>

Segamil'ja Land des Randes und des Himmelsendes.

Segamil'ja Land der Luft, der himmelschwimmenden Höhen, der bekränzten gekrönten Wipfel. Und man denkt darin an hohe klare Brauen und helle Stirnen. Aber in ihm braust ein wegloser Wind und ein kreisrunder Weg, der Wald hinterlässt in den Gruben zerschlagene Bierflaschen (voll von Himmel und Mut, die ins Wanken geraten sind und die schwimmen werden – bestrebt, zu schwimmen zusammen mit den Wolken. Über dem Wasser ohne Rand)...

Segamil'ja.

Ein Waldstreifen nach dem anderen.

Unter der Welle der Höhen röten sich die gespannten Saiten der Gitter-Stämme...Die Zotteligkeit des Himmels und der Nadel-Wüste (ist das Wort klar?) das Gefühl eines Kodex. Himmel. Saga. Gefühl des Schwimmens und des Segens – das alles gibt es in Segamil'je.

Während Guro sich in *Sagamil'ja* auf die melodi des Dača-Lebens konzentriert hat, fällt nun der Blick auf den Himmel und die Erde, die in Sagamil'je zusammentreffen und in ihrem Bund segnend sind. Ihr „Bund“ konstituiert sich im Wasser der nordischen Seen, der Teiche und der Ostsee. In ihnen verschwimmen Himmel und Erde zu gegenseitigen Spiegelungen. Neben dem Wasser bilden der Wald und die Tannen- oder Kiefernwipfel das zweite wichtige Verbindungselement der Erde hinauf zum Himmel. Die Erde neigt ihr gekröntes, bekröntes Haupt wie eine Braut dem Himmel zu, so dass „das Gefühl eines Kodexes“ (Doppeldeutigkeit von *svod*: Kodex, Zusammenfluss), eines (Hochzeits)Bundes, zwischen den beiden entsteht.<sup>425</sup> Das Motiv des „Durchdringens“, das maßgeblicher Faktor der Dačaidylle ist, setzt sich in einer allumfassenden Dimension fort und stiftet in der impliziten Text-Persona einen segensreichen Bund: die Einheit<sup>426</sup> der gesamten „Sagamil'ja-Welt“.<sup>427</sup>

---

<sup>423</sup> Guro, 2002. S. 164f.

<sup>424</sup> Guro, 2002. S. 165.

<sup>425</sup> Der nordische Himmel übernimmt in Guros Weltbild die Rolle des Vaters. Die Erde hat die Rolle der Mutter, die alle Naturwesen aus dem Verschwimmen mit dem Himmel gebiert und das Leben erschafft. Vgl. in *Nebesnye protaliny/Himmlische abgetaute Stellen*, wie die zum Leben erwachende nordische Natur des Frühlings der himmlisch-irdischen Liebkosung entspringt: „Mež oblakami ozera plyli celyj den', točno gordye lebedi v lazuri. Mež černymi berezami žila rozovaja nebesnaja protalina i – dyšala. Dyšala...S vysoty prochodili po nebesnym protalinam vestniki, prochodili čerez vse naklonennoe nebo...I nežnoe padšee nebo, opustivšee k zemle ladoni laski./ I šli po blizkomu zemle, pokornomu ot jasnosti nebu, stavšemu nežnym i palevym i uže ne otchodivšemu ot nee.“, Guro, 2002. S. 40./ „Zwischen den Wolken schwammen die Seen den ganzen Tag, wie stolze Schwäne im Azur. Zwischen den schwarzen Birken lebte eine rosige himmlische getaute Stelle und – atmete. Sie atmete...Aus der Höhe gingen die Neuigkeiten über die himmlischen getauten Stellen...Und der zärtlich fallende Himmel entließ Hände der Liebkosung auf die Erde./ Und sie [die Neuigkeiten] gingen über die dem Himmel nahe Erde, dem von Klarheit gebeugten Himmel, dem Himmel der zärtlich und strohgelb wurde und schon nicht mehr von ihr [der Erde] wich.“

<sup>426</sup> Michail Matjušin betont, dass Himmel und Erde bei Guro immer ein untrennbares Ganzes ergäben: „Ona [Guro] <...> obožat zemlju. No ona slyšit i golosa zemli i golosa nebes, dlja nee èto odno celoe...“, in:

In diese Impressionen reiht Guro eine Allusion zum geliebten Sohn ein, der ihre Textwelten in Gestalt sensibler Kind-Männer bevölkert und der Dichterin das verlorene Kind ersetzt.<sup>428</sup>

Seine Attribute sind stets die helle, offene Stirn, das Krause/Zottelige des Haares und die hohen Brauen, die von seinem sensiblen Wesen künden. In Sagamil'ja evoziert der Zusammenfluss von Himmel und Erde „hohe, klare Brauen und helle Sterne“ und lässt den Sohn zu ihrem Kind werden. Aufgrund dieser nordisch-natürlichen Provenienz und der postulierten Kindlichkeit als „Sohn“ ist er in seinem Aussehen und Wesen „offen“ und „durchdringbar“. Damit personifiziert Guro in der Gestalt des Sohnes die „nordische“ Alleinheit.

Guro wird über den Bund von Himmel und Erde letztlich auch zu ihrem Text geführt: Das Verschwimmen der irdischen und himmlischen Ebenen miteinander injiziert im Text ein assoziatives Schwimmen und Ineinanderfließen der Bilder und Gedanken. Durch diese Durchdringung der nordischen Natur wird das Ich befähigt, kreativ zu sein: Ihm wird von der Natur eine „Saga“ und damit eine Geschichte, ein Text eingegeben. Dieser Text nimmt in dem Wort „Sagamil'je“ seinen semantischen Ausgang – *Saga milaja/liebe Saga*<sup>429</sup> – und konstituiert sich im Erfahren des Nordens.

Die nordische Natur zeigt sich bei Guro auch verantwortlich für die formale Gestaltung der Text-„Saga“. Während in den Sagamil'je-Texten die impressionistisch-bildliche Sehweise des Ich den Text formt, zeigt Guro in ihrem Notizbuch, dass der immerwährende nordische Wind dem Dichter Metrik und Rhythmus des Nordens einflößt:

Severnyj ritm tichij veter

/--/--

-/

---/-- ---/--

-/-/

-/--

-/---/-- /-<sup>430</sup>

Der Nordwind drückt als *Nord-Vest* auch den maritimen Gedichten *Na elovom povorote/ Auf der Tannenbiegung* und *Stichli pod vesennim solncem doski.../ Still wurden unter der*

---

Povelichina, 1997. S. 45./ „Sie [Guro] <...> vergöttert die Erde. Aber sie hört sowohl die Stimmen der Erde als auch die Stimmen des Himmels, für sie ist das eine Einheit...“

<sup>427</sup> Sogar eine vermeintlich negative menschliche Reminiszenz wie die zerschlagenen Bierflaschen – Zeichen der zahllosen Dačniki – ist organisch integriert.

<sup>428</sup> Guro hatte selbst keine Kinder, so dass der „Sohn“ in ihren Texten möglicherweise ein Ersatzkind ist. Vgl. zu diesem Mythos, Toporov, 1993.

<sup>429</sup> Im Unterschied zu dem Text *Sagamil'ja* aus den *Nebesnye verbljužata* und dem Eintrag vom 3. August aus dem Notizbuch hat Guro *Saga-* durch *Sega-* ausgetauscht. Überhaupt scheint Guro mit dem Ortsnamen zu spielen, orientiert man sich an der heutigen Schreibweise *Sagomil'e*. Das Saga-hafte des Ortes würde auf diese Weise betont.

<sup>430</sup> *Nordischer Rhythmus stiller Wind*, IRLI-RAN, Guro: Fond 631, No. 60, L. 301.

*Frühlingssonne die Planken...* den Stempel des Nordischen lexikalisch („sever“; „Nord“) und rhythmisch (analoge Struktur zu *Severnyj ritm*) auf.<sup>431</sup>

Darüber hinaus führt Guro das nordische Zusammenspiel von Beobachtung, Assoziation, Erkenntnis und abschließender künstlerischer Umsetzung auch in seiner lautlichen Dimension vor. Das Textstück *Skvoznoe okoško/ Das durchlässige Fenster* beschreibt den Blick durch ein Dačafenster in die nordische Natur, der erneut in eine Kette von Bildern und Ideen mündet. Sie werden von Guro über eine S-Alliteration miteinander verschmolzen zu einem magischen Gebilde:

[...]Skvoz' okno èto smotrjat v serebrjanuju stranu...I esli smotret' na okoško i tverdit': sosna, son, saga i srebro i svet, tverdit', sovsem ne dumaja, èto govoriš' – sever, solnce. I nekotorye norvežskie slova Sol'vejg, Sol'gaug, Svangel'd i ešče sčastlivčik (sčast'e)...<sup>432</sup>

...Durch jenes Fenster blickt man in das silberne Land...Und wenn man durch das Fenster sieht und memoriert: Kiefer, Traum, Saga und Silber und Licht, memoriert, überhaupt nicht denkend, was Du sagst – Norden, Sonne. Und einige norwegische Worte Solvej, Solhaug, Svanhild und noch Glückspilz (Glück)...

Dieses ‚S-Land‘ setzt sich aus *sever* (Norden), *solnce* (Sonne), *svet* (Licht), *sosna* (Kiefer), *srebro* (Silber), *son* (Traum), *saga* (Saga), *Solveig*, *Solgaug*<sup>433</sup>, *Svangel'd*<sup>434</sup> zusammen und umreißt das gesamte nordische Spektrum geistiger und dinglicher *meloči*. Sie bilden eine Mischung aus konkreten, durch das Fenster sichtbaren Elementen und Assoziationen skandinavischer Literatur. Auch der *sčastlivik/ Glückspilz* bzw. *sčast'e/ Glück* ist in diese Reihe integriert. Als Glückspilz hat er die kosmische Zusammengehörigkeit dieser Elemente erkannt und wird damit zu einem Teil dieser Einheit. Das künstlerische Ergebnis aus diesem Glück bildet letztlich Guros Text, dessen alliterarisches Sprachspiel den Norden noch einmal als magische Verbindung präsentiert.

Immer wieder weist Guro auf den doppelstufigen Prozess des dichterischen Schaffens hin, das aus dem aufmerksamen Beobachten der Umgebung und der segensreichen Eingebung dieser Erfahrung entsteht. Die Aufgabe des Künstlers besteht darin, das von dem S-Land Eingeebene mithilfe des Kunstwerks zu veröffentlichen und zu verlautbaren.<sup>435</sup> Dafür wird ihm Glück, Jugend und Schöpferkraft vom nordischen S-Land zuteil, wie Guros Notizbucheintrag über das Zentrum des S-Landes – Sagamil'e – verrät:

<sup>431</sup> Vgl. Guro, 2002. S. 41f und S. 141. Im Gegensatz zu den prosaisch anmutenden Textfragmenten über Sagamil'e zeichnen sich gerade diese beiden Texte durch eine rhythmische und graphische Gliederung in Verse aus, die sie dem Wind-Rhythmus aus Guros Aufzeichnungen annähern.

<sup>432</sup> *Skvoznoe okoško*, Guro, 2002. S. 160.

<sup>433</sup> Solhaug: Henrik Ibsens Drama *Gildet på Solhaug* (Das Fest auf Solhaug).

<sup>434</sup> Svanhild: isländische Saga-Figur.

<sup>435</sup> Die nordische Natur selbst ist, wie Natalja Bašmakova an Guros Gedicht *Severnaja tišina/ Nordische Stille* vorführt, stumm und benötigt den aufmerksamen Dichter-Beobachter als Medium und Stimme. Vgl. Bašmakova, 1995. S. 240.

Sagamil'je. Ėto mestnost' u morja...Tam zolotye stvoly, raskidyvajut svoe zolotoe vdochnovenie...More pereklikaetsja polusonnymi miražami s Finljandiej i Norvegiej. Zdes' napevajut o Sol'vejg.../V Sagamil'je nad morem živeš' voobšče na Severe...

Iz okna, skvoz' finljandskuju, rešetčatuju balustradu i temnuju chvoju, prosvečivaet – neskol'ko kusočkov utrennogo bleska. Ėto obeščanie vozvrata molodosti, Ėto obeščanie naprjažennogo sčast'ja, tvorčestva poëta.<sup>436</sup>

Sagamil'e. Das ist ein Ort am Meer...Dort gibt es goldene Baumstämme, sie breiten ihre goldene Inspiration aus...Das Meer kreuzt Halbschlaf-Luftspiegelungen mit Finnland und Norwegen. Hier schwellen die Träume von Solveig auf.../In Sagamil'je am Meer lebst Du vollkommen im NORDEN [im Russischen groß geschrieben, K.W.]...

Aus dem Fenster, durch die finnländische, gestreifte Balustrade und das dunkle Nadeldickicht, scheinen einige Stückchen morgendlichen Glitzerns hindurch. Das ist das Versprechen der Rückkehr der Jugend, das Versprechen intensiven Glücks, des Dichterschaffens.

Der konstatierende Beginn des Abschnitts „Sagmil'ja – ein Ort am Meer“ wandelt sich in eine tiefergehende Beschreibung dieses Ortes. Durch die Bäume und ihre Farbgebung wird Sagamil'je zur goldenen Inspiration, die ebenso vom Meer ausströmt. Über das Meer sieht sich Guro mit Finnland und Norwegen und sogar dem Rest der Welt verbunden und träumt – wie Aleksandr Blok und später Igor' Severjanin – erneut von Ibsens bzw. *Peer Gynts* Solveig. Für Guro ist die Kombination aus Meer, Bäumen, gewundenen Pfaden und den sich daran knüpfenden Gedanken an Finnland und Norwegen liebevolle Essenz des Nordens, in dem sie sich in Sagamil'e weiß. Dieser Kombination ringt Guro das Versprechen von der Rückkehr der Jugend ab, die mit dem Glück und dichterischen Schaffen verknüpft ist und Guros „Affinitäten“ widerspiegelt.

Dieses Versprechen wird für Guro mit der abschließenden Charakteristik des Nordens eingelöst: Der Norden sei geprägt von einer *samoličnost'*/ *Eigenpersönlichkeit* und einer *samostojatel'nost'*/ *Selbstständigkeit*, die beide markant und erhaben seien wie die Höhen der Tannen. Als Bindeglieder zwischen Himmel und Erde bringen diese Wipfel dem Menschen und dem Dichter den Himmel und damit auch der Gutmütigkeit und Glückseligkeit näher. Da jedoch nur die aufmerksamen Dichter diese Verbindung und die Eigenpersönlichkeit des Nordens wahrnehmen können, bedarf es ihrer als Medium, dieses naheliegende Glück weiterzugeben:

(Charakteristika Severa, Samoličnost', Samostojatel'nost'. Ostraja i vozvyšajuščaja samostojatel'nost' severa. Kak veršina eli.)

...Kak chorošo pokazat' ljudjam, čto nebo byvaet takim dobren'kim, i čistym, i blizkim.<sup>437</sup>

(Charakteristik des NORDENS, EIGENPERSÖNLICHKEIT, EIGENSTÄNDIGKEIT [alle Begriffe im Russischen groß geschrieben, K.W.]. Präzise und erhabene Eigenständigkeit des Nordens. Wie der Gipfel der Tanne.)

...Wie gut, den Leuten zu zeigen, dass der Himmel so gutmütig und rein und nah sein kann.

<sup>436</sup> Eintrag vom 3. August (Jahr unbek.) aus Guro, 1997. S. 57.

<sup>437</sup> Guro, 1997. S. 37.

## 1.2) Die Perspektive der „Blinden“ auf den Norden

Die von Guro postulierte Eigenständigkeit und Erhabenheit des Nordens als dem kosmischen, glückspendendem Land von Saga, Solveig, Sonne ist nicht für alle Menschen erkennbar. Nur wenn sie – wie Guro in der Skizze *Dogovor/ Die Vereinbarung* beschreibt – ihren Blick auf diese sie umgebenden Dinge und deren Wesen schärfen und, wie der verlorene Sohn, offen für den Glauben an den Zusammen-Bund von Himmel und Erde sind, dann ergibt sich auch zwischen den Dingen und dem Beobachter ein Bund, in dem das Versprechen von Glück, Jugend, Inspiration eingelöst wird. Wie dieser entscheidende *dogovor* zwischen Mensch und S-Land zustande kommen und wodurch er vereitelt werden kann, erläutert Guro im gleichnamigen Text und versucht damit als eine Art seherisches Medium, den ‚blinden‘ Menschen Rat zu geben:

Esli ty chočeš' zaključit' sojuz s tem, čto delaet chvojnye glubiny tainstvennymi i blednoe nebo božestvennym, i esli ty polna tverdosti drevnich sag, i kogda ich čitala, v tebe prosypalas' severnaja gordost' i želanie topnut' nogoj i vskinit' vysoko golovu s raspletennoj grivoj, - begi prjamo vpered soboj na svetlyj kraj neba./.../ - Ja zavoevatel'!/ - Deržkaja!/ - Ja tvorec! Ja svetlyj uragan Bal'dera!.../ Vpered!...rasplavplavennaja zarja. Bezmolvie – ee golos. Ona – znak, obraščennyj k tebe, - i v etom uže sostoit dogovor.../ Sumerkami vozvraščaeš'ja.../ <sup>438</sup>

Wenn Du eine Union mit dem schließen willst, was die Nadeltiefen geheimnisvoll macht und den bleichen Himmel göttlich, und wenn Du voll von der Schwere alter Sagas bist und dass, wenn Du sie liest, in Dir der nordische Stolz erwacht und der Wunsch, mit dem Fuß aufzustampfen und den Kopf mit der gelösten Mähne hochzuheben, , dann lauf“ direkt an den hellen Rand des Himmels vor Dir./.../ - Ich bin ein Eroberer!/ - Du Kühne!/- Ich bin ein Schöpfer! Ich bin der helle Orkan Baldurs!.../Voraus – die zerfließende Morgenröte. Schweigen – das ist ihre Stimme. Sie ist das Zeichen, an Dich gerichtet, und darin besteht bereits die Vereinbarung.../ Mit der Dämmerung kehrst Du zurück...

Sobald das Du in den Dialog mit dem S-Land tritt, dem gegenüber es sich als kühnen Eroberer (*[derzkij] zavoevatel'*) und schöpferischen Wirbelwind (*tvorec, uragan*) – dem Inspirationsgeist des Nordens – zeigt, beginnt sich der *dogovor* zu entwickeln. Doch das Du muss zuvor im Inneren den Willen spüren, in Kontakt zu treten. Folgt man Guros Text, dann konstituiert sich dieses Verlangen aus den Elementen des nordischen S-Landes: dem nordischen Stolz, den schweren Sagas, den Nadelbaumhöhen, dem Himmel und dem Wunsch, selbst die erhabene nordische Selbständigkeit und das Selbstbewusstsein auszuleben (*želanie topnut' nogoj*). In diesem Moment hat sich das Text-Du bereits für das Wesen des Nordens, das Geheimnisvoll-Göttliche, geöffnet, muss nur an dessen Rand der Himmel gehen, der ja in Sagamil'e beginnt und auf die Antwort aus dem Norden warten. Das innere Bedürfnis nach Kontakt macht das Du zu etwas Besonderem und Einzigartigen (*osobenno, sobstvenno*). Es ist ein Glaubender, der sich selbst und der kosmischen Kraft der umgebenden Organica vertraut

---

<sup>438</sup> Guro, 2002. S. 48f.

und in der geheimen und stummen Vereinbarung – dem Kontakt mit den Dingen – die Erfüllung des Selbst findet.

Aus dem zweiten Abschnitt von *Dogovor* ist ersichtlich, dass diese Vereinbarung vor allem in der Jugend leicht zustandekommt, in der ein „Wälzen“ in der Natur und die infantile Naivität der Wahrnehmung aller Dinge als etwas Lebendigem und Heiligen ‚erlaubt‘ sind, später jedoch peinlich und unziemlich werden. Guro sieht in der Entfremdung von diesem Habitus den Verrat am Selbst, der sich im Norden über die weißen Nächte mit ihrem durchdringenden, „seelenblickenden“ Licht rächt:

Ty budeš' govorit': „...Ja ne ljublju ich [belye noči], chotja oni krasivy!“/ Potomu čto kogda-to...ty predala svoi mečty. Ty sdalas'... Skazala: „Prošla molodost'...“./ No s tech por tebe stali mučitel'ny belye noči. Stydiš'sja, chodja po sadu, plakat', molit'sja pered kustom žasmina ili stvolom berez...Ne vychodiš' po neskol'ku raz večerom vse s tem že zamiraniem vstretit' belejuščij stvol...I ty prava bojat'sja!...- v belye noči! V belye noči!...<sup>439</sup>

Du wirst sagen: „...Ich liebe sie [die weißen Nächte] nicht, obwohl sie schön sind!“/ ...Weil Du... irgendwann Deine Träume preisgegeben hast. Du [♀] hast Dich aufgegeben/ ...Du sagtest: „Die Jugend ist vergangen...“./ Aber seitdem wurden die weißen Nächte für Dich quälend. Du zierst Dich, durch den Garten gehend, zu weinen, vor dem Jasminbusch oder den Birken-Stämmen zu beten...abends gehst Du nicht mit gleicher Erstarrung hinaus, dem weißleuchtenden Stamm zu begegnen ...Und Du hast zu Recht Angst!...– in den weißen Nächten! In den weißen Nächten!...

Die Rückkehr der regelfreien Jugend ist ein Versprechen des Nordens, das zusammen mit dem Glück und der Inspiration ausgegeben wird, solange das jeweilige Textsubjekt bereit ist, in Kontakt mit den Dingen zu treten. Will es jedoch entfernt von den Dingen bleiben, weil eine intime Nähe peinlich oder verrückt wirken könnte, dann hat das Du seine Jugend und Originalität – seinen Ursprung – verloren und macht sich bewusst oder unbewusst unglücklich. Während der Norden für den einen, den Gläubigen zum Geschenk von Idyll und Glückseligkeit wird, wird für den anderen zur Qual.<sup>440</sup>

*Dogovor* nimmt die Perspektive des Sehenden und Beobachtenden ein. Aus dem Fokus der vermeintlich ‚blinden‘ und unglücklichen Menschen wird gerade dieser eigentliche *sčastlivik/ Glückspilz*-Beobachter durch seine besondere Gabe zum Sonderling. Die taktile und emotionale Nähe zum S-Land macht die entsprechenden aufmerksamen ‚Jemands‘ (kto-to) zu Außenseitern, die belächelt, gehänselt oder gar ausgegrenzt werden und sich nicht richtig wehren können. Guro beherbergt in ihrem Werk eine Reihe solcher Sonderlinge, die sie für schützenswert hält, so den ‚bleichen nordischen Jungen‘ aus *Odnomu mal'čiku obižali mat'.../ Einem Jungen beleidigte man die Mutter*. Die Mutter, bei der es sich, wie sich im Verlauf es Abschnittes zeigt, um das nordische S-Land handelt, wird beleidigt, ihr Sohn bedroht:

<sup>439</sup> Guro, 2002. S. 49.

<sup>440</sup> Guro nutzt das seit Dostoevskij bekannte mystische, seherische, hier aber auch vernichtende Potenzial der weißen Nächte, das die symbolistischen Lyriker, aber auch Aleksej Remizov für ihre Konzeptionen des Nordens fruchtbar gemacht haben.

Odnomu mal'čiku obizžali mat'. On...mog tol'ko molča soprotivljat'sja i uvertyvat'sja, potomu što èto byl bol'soj, sil'nyj i grubyj vrag.../ U nego choteli otnjat' ego ozera, ego milye golubye ozera. I on rešilsja opuskat' belobrysy resnicy i molčat': v ètom byla ego zaščita.../ Èto byl blednyj severnyj mal'čik. V širokij upornyj prolet mež ego glaz vošlo čestnoe nebo i more.../ On mog by chitrit', no mat' že i vyučila ego...byt' čestnym. On ljubil ee bezuzdnoe kačanie veršin, ee kirku i taratajku,...i pesnju.../ Èto vse byla ego mat'...u nego otnjali svobodu.<sup>441</sup>

Einem Jungen hat man die Mutter beleidigt. Er...konnte nur schweigend Widerstand leisten und ausweichen, denn es war ein großer, starker und grober Feind.../ Man wollte ihm seine Seen wegnehmen, seine lieben blauen Seen. Und er entschloss sich, die weißblonden Wimpern herabzulassen und zu schweigen: darin lag seine Verteidigung.../ Er war ein bleicher nordischer Junge. In die breite beharrliche Spanne zwischen seinen Augen gingen der ehrliche Himmel und das Meer ein.../ Er hätte sich verstellen können, aber die Mutter lehrte ihn in die Kirche zu gehen und ehrlich zu sein. Er liebte ihr ungezügelt Schwanen der Höhen, ihre Kirche und den zweirädrigen Wagen,...und das Lied.../ Und das alles war seine Mutter...Man nahm ihm die Freiheit.

Der Junge ist ein ‚Aufmerksamer‘, der am schweigsamen *dogovor* mit seiner geliebten Mutter-Natur festhält. Er bleibt aufrichtig, verstellt sich nicht und wird dafür von einer unbekannten, aber großen Feindes-Menge seiner Freiheit und seines offenen, unschuldigen Wesens beraubt. Der Junge trägt die Zeichen der Mutter Natur und des Vaters Himmels in sich: in seinen blauen Augen spiegeln sich die Seen und das Meer (Mutter-Elemente) sowie der Himmel (Vater-Element) des Nordens. Seine hellen Wimpern und das nordische Natur-Gesicht weisen den Jungen als typischen Guro-Sonderling mit den Merkmalen „kindlich, nordisch, natürlich“<sup>442</sup> aus. Für diese Affinitäten, die ihm, wie allen von Guros liebgewonnen Protagonisten, an der Physis abzulesen sind,<sup>443</sup> wird der Junge nicht nur von der Masse ausgegrenzt, sondern sogar bedroht. Der *derzkij zavoevatel' / kühne Eroberer* und *tvorec-svetlyj uragan / schöpferische Wirbelwind* bleibt nur im Geheimen bestehen, wird nach Außen (für die anderen) zu einer ungeschickten, schüchternen Figur.

Dass sich in dieser Haltung jedoch wahre Kühnheit äußert, zeigt Guros Tagebucheintrag vom 24. Mai 1910, in dem sie *Odnomu mal'čiku...* als Streitschrift für die Verlegenen und Schüchternen ausweist:

Ono [proizvedenie] dolžno govorit' za nemych, zaščiščat' ne zaščiščajuščich! O krasote nelovkich i zastenčivych! O nevyjavlennych silach i pravach nelovkosti. O nepriznannoj krasote. O geroinstve kotjud'janstva i nelovkosti...Goloso neisčerpaemoj ljubvi dolžno zvučat' èto proizvedenie, goloso mučitel'noj ot naplyva nevyskazannoj sily ljubvi...Kak budto avtor stal mater'ju vsech veščej i ljubit ich materinskoj ljubov'ju...<sup>444</sup>

<sup>441</sup> Guro, 2002. S. 105.

<sup>442</sup> Hausbacher, 1997. S. 21.

<sup>443</sup> Guros positiv besetzte Protagonisten – der Junge, der Sohn, der Dichter, der Ritter (als nordischer Don Quixote) – verfügen allesamt über ein aufgeschlossenes Gesicht mit hellen Wimpern, hellem Haar, einer freien Stirn und klaren, blauen Augen. Vgl. neben den im Text genannten Eigenschaften auch in *Vesna / Frühling*: „Pochož na dvorjanina iz Lamanča tem, što dlinnyj, nesuraznyj, s nežnym vyraženiem lba i kistej ruk. No sever dal emu svetlye volosy i glaza.“ Guro, 2002. S. 110f./„Ähnlich dem Mann auch La Mancha darin, dass er [Protagonist-Junge] lang war, ungelenk, mit zärtlichem Ausdruck der Stirn und der Hände der Arme. Aber der Norden hatte ihm helles Haar und Augen gegeben.“

<sup>444</sup> Guro, 1997. S. 43.

Es [das Textfragment] soll für die Stummen sprechen, die sich nicht Verteidigenden verteidigen! Über die Schönheit der Verlegenen und Schüchternen. Über die nicht offenbaren Kräfte und Gesetze der Verlegenheit. Über die unerkannte Schönheit. Über die Heroik der „Quotidianität“<sup>445</sup> und Verlegenheit... Mit der Stimme der unerschöpflichen Liebe soll dieses Werk klingen, mit der gequälten Stimme vom Auswuchs der unaussprechlichen Kraft der Liebe...Als wäre der Autor die Mutter aller Dinge und liebt sie mit mütterlicher und stolzer Liebe...

Guro liebt die verlegene und schüchterne Art des Jungen – und der anderen Außenseiter – und erhebt sie zu einer eigenen Heroik und Schönheit. Durch die literarische ‚Öffentlichmachung‘ dieser verkannten, ‚wahren‘ Qualität durch die Mutter-Dichterin wird die Beleidigung des Jungen und der Mutter getilgt und in Kühnheit gewendet:

No glavnoe – derzost’! Nad vsem proizvedenijem dolžen moščno razvevat’sja flag derzosti, junosti i opjat’ derzosti, derzosti bez konca, to graciozno šutlivoj, to počti burnoj, to nesterpimo svetloj, do boli...Derzost!...<sup>446</sup>

Aber das Wichtigste ist Kühnheit! Über dem gesamten Text soll mächtig die Flagge der Kühnheit wehen, der Jugend und noch einmal der Kühnheit, der Kühnheit ohne Ende, einmal gracios schmerzhaft, einmal fast stürmisch, einmal unerträglich hell, bis zum Schmerz...Kühnheit!..

Die *derzost’/Kühnheit* ist Zeichen der Sonderlinge, die zu starken *zavoevateli* werden, wenn sie mit dem Naturnorden in den Dialog treten. Der Norden vermittelt diese Kühnheit in seinem stolzen und unabhängigen Wesen, das in Sagamil’e konkret zu erfahren ist, und fungiert als Ideen- und Kraftspender sowie als Vorbild für die Sonderlinge.

Zugleich ist der Norden jedoch selbst der Grund für die Ausgrenzung des Textsubjekts: Der nordische Junge wird gerade für seine Mutter – das S-Land – gehänselt und von den anderen ausgestoßen. Die Liebe zu den Dingen der Natur, des Kindlichen *und* des Nordens ist für die allgemeine, unpersönliche Masse verlachenswert. Guro zeigt diese Divergenz von Sonderling und Masse in der Skizze *Na peske/Auf dem Sand*. Dort hat ein Junge Tannenzapfen gesammelt, da diese den nordischen Wind in kristallisierter Form und damit die inspirative nordische Gestimmtheit in sich bergen. Er betrachtet die Zapfen als wertvollen Schatz. Später erweisen sie sich, wie auch die anderen Mitbringsel – die nach Algen riechenden Muschelschnecken und die perfekt geformten, schönen „Hasenkugeln“ (Kot) –, für alle Anderen als wertlos und sogar abstoßend:

...V každoj šiške, v razgibach ee sognutych češuet kristallizovannaja burja. Upornyj veter – kristally severnogo nastroenija. Oni byli sobrany v šapku i prineseny domoj, - vmeste s rakovinami ulitok...i chorošen’kimi šarikami, kotorye doma vybrošeny vstretivšimi, za svoe javno zajač’e proischoždenie, i za kotorye prinesij byl osmejan. Kak – osmejan! Otbivajas’, on probilsja skvoz’ kusty...i brosilja... nelepym šagami osmejannogo. Počemu? Ved’ zajač’i šariki byli suchie i očen’ chorošen’kie...<sup>447</sup>

<sup>445</sup> Kot’judjanstvo: Neologismus, den Ljunggren und Nilsson auf das Französische *Quotidien/Alltag, Alltäglichkeit* zurückführen. Vgl. Ljunggren, A./ Nilsson, N.Å.: ”Elena Guro’s Diary. Introduction”, in: Dies. (eds.): Elena Guro. Selected Prose and Poetry. Stockholm 1988. S. 19-23. Hier: S. 21.

<sup>446</sup> Guro, 1997. S. 43.

<sup>447</sup> Vgl. Guro, 2002. S. 71.



...In jedem Zapfen, in den Biegungen seiner gebogenen Schuppen der kristallisierte Sturm. Hartnäckiger Wind – die Kristalle der nordischen Gestimmtheit. Sie wurden in einer Mütze gesammelt und nach Hause getragen – zusammen mit Schneckenmuscheln...und mit schönen trockenen Kugeln, die zuhause von den Entgegenkommenden fortgeworfen, wegen ihrer offensichtlichen Hasenherkunft, und um deren Willen der Bringer verspottet wurde. Und wie verspottet! Sich wehrend, schlug er sich durch die Büsche hindurch...und stürzte... mit den ungereimten Schritten eines Verspotteten davon. Warum? Denn die Hasenkugeln waren trocken und sehr schön...

Die ‚verkannte Schönheit‘, mit der Guro in ihrem Tagebuch das Hauptthema von *Odnomul’čiku*... festgelegt hat, ist auch in *Na peske* der Dreh- und Angelpunkt des Textes. Guro charakterisiert hier das Schicksal des naiv-infantilen Protagonisten, der Natur und des Nordens gleichermaßen: Sie alle werden in ihrer Schönheit – als Schatz – selbst zu einer Art Außenseiter.

Guro eröffnet hier eine zweite Perspektive auf die nordische Natur, die deren Verhältnis zum beobachtendem Subjekt als gegenseitige Abhängigkeit zeigt: Der Norden zeichnet sich zwar einerseits als Schutz-, Lebens- und Inspirationsspende für ein schwächliches Text-Subjekt aus. Umgekehrt bedarf er aber als verkannte Natur-Schönheit der Aufmerksamkeit durch die Sonderlinge und Außenseiter, die ihn als einzige überhaupt wahrnehmen. Er rückt selbst in die Nähe eines Sonder(ling)status.

In der Dissertation von Svetlana Bunina wird gerade der Aspekt des Sonderlings – von Bunina als das ‚Marginale‘ bezeichnet – in den Fokus genommen: Die Autorin zeigt, mit welcher Beständigkeit Guro Sonderlinge in ihre Werke Einzug halten lässt. Bunina fasst darunter Frauen, Kinder, Kranke, grüblerisch-sensible Außenseiter à la Don Quixote, dem Ritter von der traurigen Gestalt,<sup>448</sup> und Elena Guro selbst.<sup>449</sup> Die von Krankheiten<sup>450</sup> und Selbstzweifeln geplagte Guro bedenkt ihre Protagonisten-Sonderlinge mit einer grenzenlosen maternellen Liebe und versichert sich damit, so Bunina, selbst einer gewissen Akzeptanz und Gegenliebe: Guro sieht sich selbst als Sonderling im Rahmen der Futuristen, der Gesunden, als Frau, als Vegetarierin, in ihrer künstlerischen Denkweise. In dem sie den Außenseiter-Dingen ihre Liebe zuteil werden lässt, fühlt sich auch die Außenseiterin, die in ihr selbst auch steckt, geliebt und gewärmt.<sup>451</sup> Auch Guros Texte spiegeln das Gefühl des Unvollendetseins. In ihrem skizzenhaften Fragmentarismus vermitteln sie, so Bunina, das Marginale und sind Ausdruck des Protests gegen das Vollendet- und Perfektsein.<sup>452</sup>

Guro betrachtet jedoch nicht nur die Personen, auf die sich Bunina konzentriert, sondern auch den Norden in seiner natürlichen Konstitution als das Schwächliche und Verkannte. Sie holt

---

<sup>448</sup> Vgl. Guro, 2002. S. 57f., 59, 60.

<sup>449</sup> Bunina, 2005. S. 200.

<sup>450</sup> Guro stirbt letztlich an Leukämie, ist jedoch ihr gesamtes Leben lang von physischer und psychischer Labilität gezeichnet.

<sup>451</sup> Bunina, 2005. S. 196 sowie 220f.

<sup>452</sup> Bunina, 2005. S. 159f.

jedoch auch ihn ins Zentrum ihrer Texte und des Bewusstseins und fungiert dabei als sorgsame Mutter, die ihren Liebling Norden, wie die Natur und die Dichter-Jungen, schützt und liebevoll umgarnt. Die gemüts- und statusmäßige Nähe der Sonderlinge zueinander evoziert letztlich das Band eines *dogovor*, der sie gegenseitig stärkt: Wenn Guro gerade den Norden in seiner Selbständigkeit und Unabhängigkeit, in seiner Besonderheit, seiner Jugend und Schaffenskraft lobt und bewundert (die er anderen gegenüber gar nicht ausstrahlen scheint), dann erzwingt sie über die Gemeinsamkeit des Sonderling-Status zugleich eine Rückversicherung für das Vorhandensein eben dieser Qualitäten bei sich als Dichterin und Mensch.

### 1.3) Die südliche Perspektive auf den Norden

Guro beschreibt mit ihren Hauptmagistralen einen Diskurs des Anderen, des Sonderbaren, und will dieses Andere, Sonderbare in den Fokus rücken. Das Sonderbare, Andere und ‚Marginale‘ fußt auf der Differenz zu einem allgemeinen Konsens. Nur aus diesem Fokus gelten das Kindliche, das Natürliche, das Nordische und der liebevoll-organische Zugang zu ihrer Welt durch den Dichter und die ‚Aufmerksamen‘ als Kategorien, die außerhalb der Konvention liegen. Für den Sonderling Norden wird der Süden zum „konventionellen“ Widerpart. An den beiden Größen entwickelt Guro zwei Paradigmen, in denen sie letztlich auch die Frage nach dem Schönen und dem Ideal der Kunst konjugiert.

Im Unterschied zu den Symbolisten, die vor allem aus ‚Trotz-Ästhetik‘ den Norden zu ihrem ästhetisch-künstlerischen Diktum erheben, wägt Guro die eigene Position weniger aus der Kunsttradition heraus, sondern aus ihrem konkreten Erfahren. Sie benötigt für das Schaffen von Kunst ihre Beobachtungsgabe und Aufmerksamkeit und gewinnt ihren Text aus dem direkten physischen Kontakt mit der Natur, der den Symbolisten fremd war: Das Barfußgehen sollte Guro zufolge zur Pflicht jedes Dichters werden, auch wenn dieser Habitus gerade ihn als Sonderling abstempelt oder – positiv formuliert – ihn besonders macht.

Gerade der ‚Sonderstatus‘ gewährleistet dem Dichter die Fähigkeit, Kunst zu schaffen. Die offene, aufmerksame Dichterstirn und die Dichterhände schöpfen ganz konkret aus den Naturdingen, die sie erleben.<sup>453</sup> In *V parke/ Im Park* aus der *Šarmanka* (1909) wird die entsprechende Anleitung für das Verfassen von Gedichten gegeben, die aus Wasser und schwarzer Erde gepresst werden. Guro beschreibt eine frühlingshafte Sommerhaussiedlung, in

---

<sup>453</sup> Zur Dichterstirn bei Guro vgl. Nilsson: “The feet, the hands and the forehead function, as we have seen, as signs in a system which is both poetical and existential, linking man and the poet in particular with earth and heaven at the same time. These signs refer to the creative process: a naïve reception of sensuous impressions, a mystical communion with earth...” Nilsson, N.Å. : „Elena Guro. An Introduction”, in: Ljunggren, A./ Ders. (eds.): Elena Guro. Selected Prose and Poetry. Stockholm 1988. S. 8-18. Hier: S. 14f.

die die Städter nach dem Winter zurückkehren. Ein fröhlich gestimmtes Text-Ich, das dort ständig lebt, zeigt den städtischen Damen, wie man Verse macht, und gibt seinen Reichtum des *dogovor*-Wissen weiter an die ‚Nicht-Sehenden‘:

A mne bylo tak veselo, čto ja podošla k damam...i, želaja podelit'sja s nimi bogatstvom, očen' učtivo predložila vyučit' ich pisat' stichi.../ Stichi? Safo! Ach, požaluj, èto budet interesno, i daže v grečeskom vkuse!/- Da ved' èto očen' prosto! Voz'mite komok černoj zemli, razvedite ego vodoj iz doždevoj kadki ili iz kanavki, i iz ètogo vyjdut prekrasnye stichi.<sup>454</sup>

Und mir war so fröhlich zumute, dass ich zu den Damen ging... und in dem Wunsch, den Reichtum mit ihnen teilen, schlug ich sehr höflich vor, sie zu lehren, wie man Verse schreibt.../ Verse? Sappho! Ach, bitte, das wird interessant, und sogar nach griechischem Geschmack!/- Ach, wissen Sie, es ist sehr einfach! Nehmen Sie einen Klumpen schwarzer Erde, durchfeuchten Sie ihn mit Wasser aus der Regentonne oder aus dem Graben, und daraus entstehen herrliche Verse.

Während der Text zwischen den Städterinnen und dem Ich unterscheidet und einen impliziten Stadt-Natur-Gegensatz aufbaut, verbindet das Ich sich selbst über die Figur der Sappho mit der griechischen Antike. Das Ich fungiert als nordisches Pendant zur südlichen Sappho<sup>455</sup>, der Dichterin und vermeintlichen musischen Lehrerin von Lesbos,<sup>456</sup> die den Unwissenden beibringt, dass derjenige, der Verse machen möchte, greifen und liebevoll berühren muss, um tatsächlich inspiriert zu werden.<sup>457</sup>

Das Erlernen und „Machen“ von Natur-Versen im S-Land ist für Guro wie das In-die-Schule-Gehen bei der nordischen Natur und ihren *meloči*. Dass diese Natur und *meloči* letztlich dem Norden und nicht dem Süden entstammen müssen, um für Guro kreativ nutzbar zu sein, zeigt ein früher Brief (25. August 1904) an ihren Mann Matjušin. Guro schreibt dort über die Unmöglichkeit, im Süden zu malen oder aus dieser Landschaft etwas für die Kunst zu

---

<sup>454</sup> Guro, 2002. S. 20.

<sup>455</sup> Wahrscheinlich orientiert sich Guro hier auch deshalb an Sappho, weil ihr – wie den anderen Sonderlingen von Guro auch – nachgesagt wurde, unscheinbar und nicht schön gewesen zu sein. Sapphos Ruhm gründe allein auf ihren hymnischen Gedichte an und über – paradigmatisch auch für Guro – die Liebe. Sappho wird auf diese Weise in den Rang der ‚Aufmerksamen‘ gehoben, deren Schönheit verkannt werde. Guro agiert darüber hinaus in einem bekannten Muster moderner Schriftstellerinnen (H.D., Virginia Woolf), die Sappho als Inbegriff der „Society of Outsiders“ – dem weiblichen Schriftstellertum – sahen. Vgl. Gubar, S.: „Sapphistries“, in: Greene, E. (ed.): *Re-Reading Sappho. Reception and Transmission*. Berkeley/ Los Angeles/ London 1996. S. 199-217. Hier: S. 200.

<sup>456</sup> Inwieweit Sappho die Rolle einer Lehrerin für eine Art Mädcheninternat wahrgenommen hat, ist nicht klar, jedoch ein gängiges Sappho-Image. Vgl. Parker, H.N.: „Sappho Schoolmistress“, in: Greene, E. (ed.): *Re-Reading Sappho. Reception and Transmission*. Berkeley/ Los Angeles/ London 1996. S. 146-183.

<sup>457</sup> In *V parke* zeigt sich die Taktilität wenig später im Bild des Dichters, der im Anschluss an die zitierte Passage auftritt: Er hat seine Hände in die Erde gegraben und seine Stirn in das Wasser der Regentonne getaucht: „Doždevye kadki, kot i elki koe-čto znajut ob ètom [o drugom recepte: vmesto vody možno upotrebit' prosto sljuna], oni vse zdes' segodnja videli poëta. U nego ladoni byli v zemle. Na minutu voda v kadke struila naklonennoe lico,... i pjatna temnych volos kinulis', metnuvšis' s krugami vody, i za nimi svetlyj zarevoj lob.“ Guro, 2002. S. 20./ „Die Regentonnen, die Katze und die Tannen wissen davon [von einem weiteren Rezept: anstelle des Wassers kann man auch einfach Spucke benutzen], sie alle sahen hier heute den Dichter. Seine Hände waren in der Erde. Für eine Minute überströmte das Wasser in der Tonne das gebeugte Gesicht,... und die Flecken der gedunkelten Haare nickten, in den Wasserkreisen gekräuselt, und hinter ihnen die helle Morgendämmerungsstirn.“

gewinnen. Sie ist selbst auf der Reise ‚in den Süden‘<sup>458</sup> und sieht sich fremden *meloči* und ihren fremden Wesensarten gegenüber:

Vot i ja na juge, kraski, otnošeniya, dekorativnost' – éto čto-to porazitel'noe, ošelomljajuščee. Ja uže načinaju ponimat' mjagkoe, zadumčivoje, to žiznennoe nastroenie étoj prirody....Tol'ko znaeš', ja vse-taki čuvstvujju sebja zdes' na čužbine, prekrasnoj, no neprivyčnoj, izobražaju iz sebja zdes', so svoimi svetlymi volosami i severnymi privyčkami i mečtanijami severnuju Min'onu, stradaju ot žary i duchoty strašno, i udivljajus' zdes' vsemu. Kstati, zdes' dovol'no mnogo sosen, no oni sovsem drugogo tipa i nastroen'e ich drugoe, bez severnoj tverdosti i fantastičnosti, kakie-to real'no mjagkie, glavnoe real'noe, strašno real'noe...Tut prekrasno i nastroitel'no. I vse že v tajne nemnogo vzdychaju o našich prochladyh lesach, pustyrjach i krasivych derevjannyh vysokich domikach, i ujutnyh ugoľkach severa.<sup>459</sup>

Also nun bin ich im Süden, Farben, Beziehungen, Dekorativität – das ist irgendetwas Frappierendes, Verblüffendes [Erschütterndes]. Ich fange schon an die weiche, nachdenkliche, mal lebendige Gestimmtheit dieser Natur zu verstehen...Nur weißt Du, ich fühle mich hier trotzdem in der Fremde, einer schönen, aber ungewohnten, ich mache hier aus mir, mit meinen hellen Haaren und den nordischen Gewohnheiten und Träumen, eine nordische Mignon, leide schrecklich an der Hitze und Schwüle, und wundere mich über alles hier. Nebenbei bemerkt, hier gibt eine große Menge an Kiefern, aber sie sind ein völlig anderer Typus und ihre Gestimmtheit ist eine andere, ohne die nordische Härte und Phantastik, irgendwie real weiche, hauptsächlich real, schrecklich real...Hier ist es schön und stimmungsvoll. Und dennoch im Geheimen seufze ich ein wenig über unsere kühlen Wälder, Brachen und schönen hohen hölzernen Häuschen und die gemütlichen Eckchen des Nordens.

Und nur drei Tage später vermerkt sie noch einmal:

...Risovanie ne idet, nas<sup>460</sup> zalivajut dožd'i...Zdešnaja priroda v dožd' delajetsja očen' unylaja, v nej soveršenno otsutstvujut rešitel'nye, tverdye, vdochnovennye fantastičeskie čerty finskoj prirody, potomu raz raskisnuv, ona ničem ne podderživaetsja, nežnaja i vmeste real'naja ona raspuskaetsja v kakuju-to odnu nojuščuju notu...sila v étoj prirode soveršenno otsutstvuet, vse mjako, lenivo, bogato, čuvstvenno, nežno, no posle Finljandii skupovato, čotja v solnečnyj den' i ljubueš'sja na jarkie kraski, vse že ne chvataet rešitel'noj, silnoj, fantastičeskoj prirody severa...<sup>461</sup>

...Das Zeichnen klappt nicht, der Regen ertränkt uns...Die hiesige Natur im Regen wird äußerst trist, ihr fehlen vollkommen die entschiedenen, festen, inspirativen, phantastischen Züge der finnischen Natur, denn einmal aufgeweicht, ist sie mit nichts mehr aufzurichten und zergeht als zärtliche und zugleich reale in irgendeiner einzelnen dumpfen Note... an Kraft fehlt es in dieser Natur vollkommen, alles ist weich, träge, reich, sinnlich, zärtlich, aber nach Finnland ein wenig ärmlich, obwohl du dich an einem sonnigen Tag an den klaren Farben ergötzt, reicht es dennoch nicht zur entschiedenen, starken, phantastischen Natur des Nordens...

Neben der Unterordnung des Finnischen unter das Nordische, um den Gegensatz zu einem nicht näher genannten Süden zu evozieren, zeigt der Brief, wie sehr sich auch Guro im Süden als fremd empfindet.<sup>462</sup> Auch bei ihr – wie bei den symbolistischen Seelenlandschaften – kommt das Heimatliche, ‚Nahestehende‘ des Nordens zum Tragen. Guro vergleicht sich mit

<sup>458</sup> Wahrscheinlich über Minsk, wohin Guro 1904 reist, um Illustrationen für ein Märchenbuch zu machen. Vgl. Povelichina, 1994. S. 65.

<sup>459</sup> Vgl. Ljunggren/ Gourianova, 1995. S. 106.

<sup>460</sup> Guro ist zusammen mit ihrer Schwester Ekaterina [Katja] Nizen im Süden.

<sup>461</sup> Vgl. Ljunggren/Gourianova, 1995. S. 107.

<sup>462</sup> Milica Banjanins These bzgl. dieses Briefes, Guros Poetik der Natur würde gerade die *finnische* Volksdichtung spiegeln, die die Natur mit Seele, Gedanken und Sprache ausgestattet hat, trägt letztlich nur unter dem Nimbus des Nördlichen. Das spezifisch Finnische spielt bei einem Vergleich mit dem Süden keine, außer der „nordischen“ Rolle. Vgl. Banjanin, M.: „Elena Guro: From the City's 'Junkyard' of Images to a Poetics of Nature“, in: Baschmakoff, N. et al. (eds): Škola organičeskogo iskusstva v ruskom modernizme 1 (= Studia Slavica Finlandensia. Tomus XVI/1) Helsinki 1999. S. 43-62. Hier: S. 55.

Goethes Mignon aus dem Wilhelm Meister, die, von ihren Eltern getrennt und aus dem Süden (Italien) verschleppt, sich nach Hause, „in das Land wo die Zitronen blühen“, sehnt. Als nordische Mignon ist auch Guro von Mutter Erde und Vater Himmel getrennt und sehnt sich nach den heimatlichen Wäldern, Kiefern, der Kühle, der Gemütlichkeit und den Holzhäuschen. Analog zu ihren nordischen Sonderling-Protagonisten werden auch ihr helles Haar und ihre „nordischen Gewohnheiten“ – die liebevolle, intensive Aufmerksamkeit *gegenüber* der und die Nähe *zur* nordischen Natur – in ihrem Brief zu Indikatoren der Andersartigkeit. Nicht nur durch ihr Äußeres, sondern auch durch die Figur der Mignon erwirkt Guro eine Analogie zu ihren geliebten literarischen Außenseitern: Guro verweist in dem Brief indirekt auf ihr Gedicht *Severnaja Min'ona*, in dem auch diese Mignon als ein typisches Kind des Nordens dargestellt ist und den grauen Regen-Himmel zum Vater, die Erde zur geliebten Mutter hat.<sup>463</sup>

Die nordische *Min'ona* besingt den kühlen Regen des Nordens, auf den Guro, die im Süden an der Hitze und Schwüle leidet, zu warten scheint. Als es drei Tage später – wie Guro im Brief schildert – tatsächlich zu regnen beginnt, zeigt sich der Unterschied zwischen dem Norden und dem Süden: Während der Regen im Norden die Charakterzüge prägt und verstärkt, wirkt er im Süden verwaschend und aufweichend. Der Süden wirkt schwächlich (ohne Kraft) und anfällig und nicht wie der Norden stark, entschlossen, standhaft – Eigenschaften, die jemand wie die labile Guro oder ihre Protagonisten bewundern. All der südliche Reichtum (*vse bogato*) wirkt nach der Erfahrung der finnischen bzw. nordischen Natur *skupovato/ spärlich*, und gerade im Regen schrumpft er auf eine einzelne dumpfe Note zusammen. Der Norden entfalte dabei jedoch seine Phantastik, und selbst bei Sonnenschein, wenn die klaren Farben des Südens verblüffen und frappieren, reichen sie nicht an das nordische Pendant heran. Es fehlt dem Süden die inspirative Kraft des Phantastischen, denn seine Farben, die Natur und sein Wesen (Stimmung, *nastroen'e*) spiegelten doch immer nur „das Reale“ wider: Der Norden fördere das Imaginative, während im Süden alles offensichtlich und *reichlich* vorhanden ist, aber *strašno real'no/ schrecklich real* sei. In diesem Wesenszug unterscheiden sich selbst die vermeintlich gleichen natürlichen Elemente von Norden und Süden – die Kiefern.

Für Guro entwickelt sich die Phantastik des Nordens aus den paradoxalen Zusammenfügungen aus Härte und Zartheit, aus Stärke und Sensibilität. Das Wesen des

---

<sup>463</sup> „Mne otec èto seroe nebo,/ točno mat' menja ljubit zemlja.../ I doždilivoe nebo sklonjalos'/ Nad bespečnoj ee golovo“ aus *Severnaja Min'ona* in Ljunggren/ Gourianova, 1995. S. 116f. / „Dieser graue Himmel ist mir der Vater,/ wie eine Mutter liebt mich die Erde.../ Und der regnerische Himmel beugte sich,/ über ihr unbekümmertes Haupt.“ Im Gegensatz zu Wilhelm Meisters Mignon und Guro ist die *Severnaja Min'ona* des Gedichtes nicht mehr von ihren Eltern getrennt, sondern mit ihnen vereint.

Nordens und seiner Vertreter liegt in diesem Sonderbaren, das der Süden nicht hat: So ist die südliche Zartheit bzw. Zärtlichkeit (*nežnost'*) nicht wie die des Nordens<sup>464</sup> ein besonderes Zeichen der Liebe in einer harten (*tverdyj*) Welt, sondern konventionelles Zeichen eines ohnehin weichen Raumes von dekorativ-beschaulicher Gestimmtheit. Guro versucht, diese *dekorativnost'* der südlichen Natur zu verstehen, sie bleibt für sie jedoch in der „Realität“ stecken und bietet außer dieser Beschaulichkeit nichts, was den Aufmerksamen, den Dichter inspirieren könnte. Der Süden kann *prekrasno/ schön* und *nastroitel'no/ erbauend*, aber auch *unylaja/ trist* sein und fällt in seiner hübschen Stimmigkeit in sich zusammen, sobald er von einem ihm wesens-fremden Element wie dem Regen gestört wird.

Guro bezieht als Kind und zugleich mütterliche Vertreterin des Nordens nicht allein aus Solidarität für das Nordisch-Sonderbare Position. Ihr ist es ganz praktisch nicht möglich, das schöne (*prekrasno*) Wesen des Südens vollends zu begreifen; sie ist hierfür ‚blind‘. Dennoch ahnt sie oder beginnt zu verstehen, dass auch hier Schönheit liegt, weil sie bei jedem Wesen, jeder Landschaft um dessen „Stunde der Schönheit“ weiß, die im Süden offensichtlich im Sonnenschein schlägt. Aus der eigenen Außenseiterposition heraus weiß Guro auch, dass der Süden als Widerpart des Sonderling-Nordens von konventioneller Schönheit ist und mit dem Ideal der gesellschaftlichen Masse der Anderen kongruiert.

Diesen Gedankengang exemplifiziert sie nicht an den Landschaften von Norden und Süden, sondern anhand des antiken Schönheitsbildes der Göttin Juno und dem vermeintlichen Gegenteil des „Buckligen“:

Čto my znaem o krasote? Vot my sčitaem gorbatych nekrasivymi, a v svoej grubosti my prosto provoronili ich krasivyj čas. I ne doždavšis' tepla, ich krasota ušla. [...] poka my molilis' s blagogoveniem na protivnoe, nadmennoe lico Junony./ Počemu gorbatogo sčitajut nekrasivym, - ved' u nego byvajut časy krasoty, a u Junony – svislye, zlye, čuvstvennye guby i momenty ostrych, kurinych, žadnych, begajuščich glaz. No nas ubedili, čto prjamoj nos i dugi brovej – krasota i polnota krasoty.<sup>465</sup>

Was wissen wir über die Schönheit? Wir halten die Buckligen für unschön, aber in unserer Grobheit haben wir einfach ihre Stunde der Schönheit verpasst. Und ohne die Wärme abzuwarten, verging ihre Schönheit...während wir ehrfürchtig dem Gegenteiligen [dem Widerlichen], dem hochmütigen Gesicht Junos huldigen./ Warum hält man den Buckligen für unschön – auch er hat seine Stunde der Schönheit, und Juno hat herabhängende, böse, sinnliche Lippen und Momente scharfer, schwacher, gieriger, flüchtender Augen. Aber uns hat man überzeugt, dass eine gerade Nase und die Bögen der Augenbrauen Schönheit seien, vollkommene Schönheit.

Wenn Guro in *Odnomu mal'čiku...* von der verborgenen Schönheit der Schüchternen und Ungeschickten spricht, dann unterstreicht das obige Zitat ihr Anliegen, Wort zu ergreifen gegen die Ungerechtigkeit, nur konventionelle Schönheit als solche anzuerkennen. Für Guro sind Dinge, die Wärme ausstrahlen, schön. Die antike Juno, die die klassische Schönheit

<sup>464</sup> Vgl. die dortige Haltung von Himmel und Erde zueinander sowie die zärtlichen Beugungen der Kiefern.

<sup>465</sup> Guro, 2002. S. 86.

repräsentiert, wärmt die Welt in ihrem Hochmut jedoch nicht, genauso, wie die südliche Natur zwar heiß und schwül ist, aber keine innere Wärme ausstrahlt. Wärme ist für Guro aber ein Zeichen der Liebe und Liebenswertigkeit, der höchsten Güter, aus denen Kunst und Schönheit erwächst:

Ja zdelal [sic!] otkrytie: esli buduči bezdarnoj tol'ko ostanavlivat' vnimanie na veščach, ich forme, krasota nemnogo raskryvaetsja i – daže ljubov', t.e. teplota...<sup>466</sup>

Ich habe eine Entdeckung gemacht: Wenn ich zukünftig stümperhaft nur die Aufmerksamkeit auf die Dinge richte, ihre Form, dann öffnet sich die Schönheit ein wenig und – sogar die Liebe, d.h. Wärme...

Guro ist nicht um offensichtliche, ‚oberflächliche‘ Schönheit, sondern um gefühlte, ‚wesentliche‘ Schönheit bemüht. Nur letztere befähigt zu wahren Künstlertum und ist in den Dingen des Nordens, und hier des Kindlichen und Natürlichen, enthalten.

Mit diesem Konzept geht es Guro nicht allein um die Konvention der Kunst, sondern ganzheitlich um die Konstitution der Welt. Sie verfügt über ein organisches Verständnis von Kunst, das untrennbar mit der gesamten Welt verbunden und nicht auf eindeutige Kunstwerke wie Text oder Bild zu beschränken ist. Guros Auffassung unterscheidet sich dabei vom *žiznetvorčestvo/ Lebensschaffen* der Symbolisten. Im Gegensatz zu den (anti-) ästhetischen Lebenskunstkonzepten der Symbolisten ist ihr *žiznetvorčestvo* auf eine Schönheit durch Liebe und Wärme aufgebaut. Guro benutzt hierfür das Stiefkind des Schönen – den Norden – um an ihm dieses Schöne zu extrapolieren. Die Symbolisten benutzen den Norden ebenso als Repräsentationen des Anti-Kallistischen. Sie filtern das „dennoch Schöne“ aus dem Nicht-Schönen jedoch nicht über die konkrete emotionale Nähe, sondern invertieren die Wertzuweisungen aus der ästhetischen Diskurstradition heraus.

Sowohl Guro als auch die (frühen) Symbolisten nehmen Abstand von einer konventionellen Schönheit – die Symbolisten, weil konventionelle Schönheit an diese Welt gekoppelt ist, während sie eine Schönheit jenseits davon suchen und sie in der nordischen Transzendenzsymbolik finden. Guros Diskurs um Schönheit verbleibt dagegen im Hier und Jetzt und benötigt keine zweite Wirklichkeitsebene. Schönheit findet sich in den konkreten Formen, Tönen, Farben der Dinge, die Ausdruck ihres geheimnisvollen Wesens sind, ohne in eine Transzendenz eintreten zu müssen. Auch lehnt Guro konventionelle Schönheit nicht prinzipiell ab, sondern stellt das Normierte als das Einziggültige in Frage. Sie will damit die Ungerechtigkeit, dass mit dieser Konvention etwas anderes als nicht-schön gebrandmarkt wird, kenntlich machen. Während es bei den Symbolisten eher um ein ‚Entweder-Oder‘ geht,

---

<sup>466</sup> Guro, 1997. S. 44. Daher auch die *Slova ljubvi i teploty/ Worte der Liebe und Wärme* in den *Meloči* der *Šarmanka*.

ist Guro um ein ‚Sowohl-Als Auch‘ bemüht. Der Sonderling Norden fungiert für beide als Angelpunkt ihres jeweiligen *krasota*-Diskurses.

Später, als sich der Symbolismus von seiner dekadenten Frühphase verabschiedet hat, wird der Norden, wie ihn Brjusov in den schwedisch-finnischen Gedichtzyklen konzipiert, als Naturraum und weniger als stereotype Seelenlandschaft wahrgenommen und rückt damit näher an Guros Konzept: Beide Konzepte verhalten sich zivilisationskritisch gegen die moderne Episteme Stadt und für die Wahrnehmung Natur. Doch auch der Natur-Norden der Symbolisten ist kulturell überformt: Die Symbolisten wollen ihn dem eigenen mythischen Kulturverständnis unterordnen und ihn sich zu eigen machen. Guro hingegen geht „impressionistisch“ vor und ordnet ihre Kunst, ihr Leben dem Natur-Norden unter, denn sie empfindet ihn wie ein eigenständiges Lebewesen. Auch bewahrt der Norden bei den Symbolisten seine bedrohliche Ambivalenz gegenüber der jeweiligen Text-Persona, während Guro der Norden durchweg liebenswert und *teplo/ warm* gilt, da sie weiß, dass nur diejenigen, die ihn nicht verstehen, ihn als bedrohlich oder quälend empfinden (vgl. *Dogovor*). Während Guros aufmerksame Protagonisten in den Schoß der Natur zurückkehren können, verhält es sich mit den symbolistischen Text-Personae wie mit der gesellschaftlichen Masse der Anderen bei Guro: sie fliehen die Stadt und Zivilisation, finden jedoch aufgrund einer inneren Entfremdung in der Natur keine wirkliche Zuflucht mehr (außer im Rausch).

Gemein ist Guro und den Symbolisten sowie ihren jeweiligen Repräsentanten im Text, dass sie das Nordische der eigenen Mentalität verwandter empfinden als den Süden. In Bezug auf ihre Kunst gilt ihnen gleichermaßen, dass das Paradigma des Sonderlings Norden stärker inspiriert als der Süden oder fähiger ist, die jeweilige – immer aber *moderne* – Kunstauffassung zu vertreten: Guros organisch-ganzheitliches Kunstkonzept und das symbolistische (anti-) ästhetische und später mythische *žiznetvorčestvo* funktionalisieren den Norden letztlich als zeitgemäßes Paradigma der Kunst, in dem sich die moderne Gestimmtheit des Außenseiters kristallisiert, die durch ihre Repräsentanz im Text oder Bild aus der Peripherie herausgeholt und ästhetisiert wird.



## IV. AKMEISMUS

### 1. *V stolice severnoj... na skifskom prazdnike...*:<sup>467</sup> Erinnerungsort Norden

Zdes' severno očën'.<sup>468</sup>

(Anna Achmatova, *Pust' kto-to eščë otдыхaet na juge...*, 1956)

Die literarische Strömung des Akmeismus um Anna Achmatova (1889-1966), Osip Mandel'stam (1891-1938) und Nikolaj Gumilev (1886-1921) setzt in der Entwicklungslinie des Nord-Süd-Diskurses in der russischen Moderne den vorläufigen Schlusspunkt. Sie verwendet die etablierte nordische Bild- und Motiv-Tradition gleichberechtigt neben der Topik des Südens und wählen frei aus beiden „Arsenalen“ aus. Auch wenn Norden und Süden aufeinander bezogene Größen bleiben, so unterlassen es die akmeistischen Dichter, eine rigide Hierarchie dieser beiden Paradigmen herzustellen. Sie spielen nicht – wie die frühen Symbolisten – den Norden gegenüber den anderen Koordinaten als ästhetisches Paradigma aus. Auch bleibt bei den Akmeisten das nordische Naturerleben der späten Symbolisten oder Elena Guros intime Bezogenheit auf den Norden aus. Achmatova, Mandel'stam und Gumilev verneinen weder den Süden als kreativ unbrauchbaren Raum noch setzen sie die frühsymbolistische ästhetische „Anti-“ Haltung gegenüber dem Süden fort.<sup>469</sup>

Die Akmeisten betrachten den Schaffensprozess als einen handwerklichen, zum Teil erlernbaren Arbeitsprozess<sup>470</sup> und lösen sich als Dichter-Handwerker von der Vorstellung, Kunstschaffen sei rein inspirativ. Aus diesem Blickwinkel werden sowohl Nord- als auch Südparadigma zu Bausteinen und Versatzstücken, die frei genutzt und von Text zu Text unterschiedlich eingesetzt werden können. Die Akmeisten vermeiden dabei die Stereotypisierung und Zuspitzung des Nordens auf eine feste Position zugunsten eines beweglichen Variablensystems von Raum und Zeit. In diesem System sind sie nur insofern auf die inspirative Kraft des einen oder anderen Raumes angewiesen, als dass es ihn überhaupt gibt, dass er existiert. Geht eine Variable verloren, kann auch nicht mit ihr aktiv ‚gebaut‘ oder gearbeitet, sondern nurmehr an sie erinnert werden.

---

<sup>467</sup> Aus Mandel'stams Gedichten *Admiral'tejstvo/ Die Admiralität* (1913) und *Kassandre/ An Cassandra* (1917) in: Mandel'stam, 1993b. S. 83 und 132./ „In der nordischen Hauptstadt...am skythischen Feiertag...“

<sup>468</sup> Aus dem Gedicht *Pust' kto-to eščë otдыхaet na juge.../ Möge sich doch noch jemand im Süden erholen...* (1956), in: Achmatova, A.: *Sobr. Soč. v 6-i tt. T. II,1: Stichtvorenija 1941-1959*. M. 1999. S. 183./ „Hier ist es sehr nordisch.“

<sup>469</sup> Guro kann den Süden nicht kreativ nutzen, weil er ihr fremd ist. Im Gegensatz zu den polarisierenden Symbolisten spielt sie den Süden daraufhin nicht gegen einen besseren, da eigenen Norden aus, sondern differenziert zwischen einer prinzipiellen Gleichberechtigung und der Unmöglichkeit ihrer konkreten Erfüllung. Grundsätzlich verlangt Guro, dass der Norden gleichberechtigt mit dem Süden auf eine Stufe gestellt wird.

<sup>470</sup> Die Inspiration spendende Muse, auf die Achmatova vollkommen angewiesen scheint, ist in ihrem Zyklus *Tajny remesla/ Geheimnisse des Handwerks* (1936-1960), in dem das Kunst-Handwerk fokussiert wird, nur eine von mehreren Komponenten, die für das Gedichte-Machen notwendig sind.

Das *mirooščuščenje*, die Weltempfindung und –wahrnehmung der Akmeisten und die sich daraus entwickelnde Vorstellung, an einem kulturellen Welttext mitzuschreiben, agiert vornehmlich auf der geographischen Achse von Norden und Süden und in sehr viel geringerem Maße entlang eines Ost-West-Meridians.

Gumilev lässt in der noch symbolistisch geprägten ersten Phase seines Schaffens nordische Recken eine *Carica/ Königin* des Südens aufsuchen und letztlich in die vermisste Heimat zurückkehren (*Varvary/ Barbaren*, 1908). Sein indischer Radscha imaginiert im Norden eine *inaja Indija/ ein anderes Indien* und transferiert den Süden in den Norden (*Severnyj Radža/ Nordischer Radscha*, 1908). Gumilev erarbeitet sich den Norden aus dem Blickfeld eines mehr oder weniger ‚exotischen‘ Süden heraus. In *Abissinija/ Abessinien* kehrt er den Blickwinkel um und erträumt sich im Petersburger Norden – im ethnographischen Museum – einen abessinischen Süden. Für Gumilev wird die Denkachse eine Folie seiner historisch und geografisch exotischen Reisen. Er vereint dabei die zwei großen Themenbereiche der Afrika-Exotik und der historischen Herrscher- und Eroberermotivik, die sich beide durch sein Werk verfolgen lassen. Bei der Rezeption skandinavischer Literatur und Kultur, die sich einerseits in den Wikingertexten, andererseits in den Ibsen- und Grieg-Allusionen zeigt, zielt Gumilev auf eine gemeinsame Vergangenheit mit Russland ab (Warägertum) (*Švecija/ Schweden, Stokgol'm/ Stockholm*, beide 1917). Hier verlässt er die Nord-Süd-Perspektivik und begibt sich in einen konkret abgesteckten Raum. Er bewegt sich nicht mehr zwischen Norden und Süden, sondern zwischen Russland und Schweden und Norwegen (*Norvežskie gory/ Norwegische Berge*, 1917). Der Norden spielt dabei – auch begrifflich (er kommt nicht ein einziges Mal vor!) – eine untergeordnete Rolle. ‚Norden‘ erschließt sich bei Gumilev nicht aus einem „nationalen“ Rahmen, sondern als europäische Größe und ihrem Verhältnis zu einem exotischen Süden.

Auch Anna Achmatova und Osip Mandel'stam erschreiben sich einen Norden über den Süden. Entweder arbeiten sie sich aus dem künstlerisch ‚prä-natalen‘ Süden am Schwarzen Meer in den künstlerisch heimatlichen Nordmeer-Neva-Norden (Achmatova) vor oder entwickeln jenen Neva-Norden im Geflecht anderer (südlicher) Kulturkreise (Griechenland, Rom, Kaukasus), der vor dem südlichen Hintergrund abgeglichen, charakterisiert und geprüft wird (Mandel'stam).

Die Achsen des akmeistischen räumlich-zeitlichen Wanderns in der Weltkultur laufen in Petersburg zusammen und haben ihre nordische Basis im Petersburg-Text. Petersburg ist für Achmatova, Mandel'stam und Gumilev der Zugang nicht nur zur russischen, sondern auch der europäischen Kultur. Das Nordische markiert dabei in überraschender Weise auch das

Westliche dieser russischen Kultur. Die Akmeisten bewegen sich über diesen Konnex im kulturellen Modell Europas, das seine Wiege in Griechenland und Rom sieht und mit der Skandinavien-Manie zur Jahrhundertwende eine Bewegung von Süden nach Norden vollzieht. Während Gumilev dieses räumliche Nord-Süd-Spektrum um eine außereuropäische Süd-Exotik erweitert, nutzen es Achmatova und Mandel'stam vor allem als spatialen Zeitstrahl und integrieren und aktualisieren Elemente dieses Systems in ihren Texten. Mit ihren Gedichten tragen die Akmeisten ihren Teil nördlicher Kultur zum europäischen Raum-Zeit-Koordinatensystem von Nord und Süd bei.

Das politische Ereignis der Oktoberrevolution 1917 wirft dieses akmeistische Kulturgepräge aus dem Gleichgewicht: Die politische Loslösung und Abgrenzung von Europa durch die Bolschewisten äußert sich in den literarischen Kreisen der Avantgarde als eine Abwendung von eurozentristischen Strömungen, wie sie der Akmeismus darstellt. Die für Europa charakteristische kulturelle Denkachse von Norden und Süden, die sich in den akmeistischen Gedichten wiederfindet, kann sich nicht vom politischen Ost-Kurs emanzipieren und verliert ihre künstlerische Vitalität. In seiner Berechtigung als literarische Strömung gegenüber dem nun dominierenden, ‚revolutionskonformen‘ und ‚östlich‘ ausgerichteten Futurismus in Frage gestellt, wankt der akmeistische Zugriff auf die Welt: Der Akmeismus droht aus dem angestammten Koordinatensystem gedrängt und seiner künstlerischen Heimstatt, die um das Zentrum ‚Norden-Petersburg‘ angelegt ist, beraubt zu werden.

Mit dem Verschwinden des Zentrums Petersburg hinter dem sowjetischen Leningrad geht für die Akmeisten die Zugriffsmöglichkeit auf die Kultur des Nordens verloren. Sie ist lediglich anhand der literarischen Texttradition erinnerbar, aber nicht unmittelbar präsent und entwicklungsfähig. Die revolutionäre Gegenwart verweigert sich ihrer Vergangenheit und Tradition und sperrt sich damit auch gegen die literarische Fortschreibung einer entsprechenden Tradition. Der Norden hat – wie Petersburg – im akmeistischen Verständnis nur noch als Erinnerung im Text einen Platz, ist als vitaler Kulturraum jedoch getilgt.

Mandel'stam schärft durch den Gang auf die Krim oder später in den Kaukasus und nach Armenien – also aus der Fremdperspektive – den Blick für den verlorengegangenen Norden erneut und weiß vor allem in den Naturzeichen (Seen, Flüsse), nicht jedoch im zentralen Stadtzeichen, die Bezüge von Nord und Süd noch einmal herzustellen. Achmatova findet im finnisch-russischen Komarovo einzelne Steine des nordischen Baumaterials wieder, ist jedoch außer Stande (und ohne Willen?) ein Haus zu bauen, es reicht nur für eine ‚Budka‘<sup>471</sup>.

---

<sup>471</sup> Achmatova nannte ihre vom sowjetischen Schriftstellerbund zugeteilte Dača in Komarovo *Budka/ Büdchen*. Vgl. Kusmina, J.: Anna Achmatova. Ein Leben im Unbehausten. Hamburg 1995. S. 316f.

Gumilev wird bereits 1921 Opfer der neuen politischen Macht und erschossen. In den letzten vier Jahren seines Lebens zieht er sich aus dem Norden in seine südlich-exotisch geprägte Vergangenheit zurück.

### **1.1) Carskoe Selo-Petersburg und Inaja-Indija: Der Gang in den Norden**

#### **1.1.1. Nikolaj Gumilevs *Severnyj radža* (1908): Vision für den Norden**

Bereits ab 1903 schreibt Gumilev Gedichte, die motivisch und thematisch das symbolistische und – als Konsequenz der symbolistischen Affinität zum Norden – auch das nordische Panorama widerspiegeln. Er greift auf die von Belyj, Blok und insbesondere von Bal'mont und Brjusov angelegten Bilder zurück: Gumilev benutzt die romantischen Landschaftsstereotype des Nordens sowie die bei den ‚älteren‘ Symbolisten verwendeten Topoi der Wikinger, nordischen Recken und Sagensujets (*Pesnja o pevce i korole/ Das Lied über den Sänger und den König*, 1903-05; *Ossian*, 1903-1905; *Začarovannyj viking, ja šel po zemle/ Zum Wikinger verwandelt ging ich durch die Welt...*, 1907). Diese bezieht er einerseits aus der Rezeption zeitgenössischer skandinavischer Literatur, die jedoch unter Ausblendung des gesellschaftskritischen Modernen Durchbruchs in ihren neo- und nationalromantischen Ausprägungen von den Russen rezipiert wird.<sup>472</sup> Andererseits orientiert er sich nicht allein an den direkten skandinavischen Vorbildern, sondern nutzt deren Aufbereitung im russischen Symbolismus.

Nach einer intensiven Phase der Assimilation und Nachahmung der Symbolisten (1903-1907) folgen 1908 erste stilistische und motivische Emanzipationsversuche (*Varvary*, 1908). Der Norden gewinnt aufgrund von Gumilevs Reise nach Afrika 1907 eine neue Qualität. Eine neue ‚globalisierte‘ Perspektive weitet Gumilevs Norden topographisch aus: Nicht nur Skandinavien oder Russland sondern ganz Europa kann nun nördlich eingestuft werden (im Vergleich mit dem ‚Süden‘ Afrika). Zugleich erdet er den metaphysisch aufgeladenen symbolistischen Norden, denn er verortet ihn nicht in der Transzendenz, sondern belässt ihn im irdischen Dasein.

Mit *Severnyj Radža/ Nordischer Radscha* (1908) führt Gumilev Indien als weiteren exotischen Raum in seine Texte ein und bringt es mit dem Norden in ein oppositionelles Spannungsverhältnis. Im Gegensatz zu den ‚Afrika-Gedichten‘ (*Ozero Čad/ Der Tschadsee*, 1908), die den Norden ausschließlich als illustratives Gegengewicht zum Süden benötigen,

---

<sup>472</sup> Dies wird über die Allusion zu Ibsens Frühwerken *Peer Gynt* und *Brand* in den Gedichten *Na motivy Griga/ Nach Motiven Griegs* (1903-05) oder noch in *Norvežskie gory/ Norwegische Berge* (1918) erkennbar: Ibsens *Peer Gynt* ist weniger ein nationalromantischer Text vielmehr eine Auseinandersetzung mit der norwegischen Nationalromantik. Allerdings steht Griegs musikalischer *Peer Gynt* unter einem nationalromantischen Nimbus.

charakterisiert der *Radža* gerade den Norden ausführlich und weniger den nun indischen Süden.

Der Text gliedert sich in drei Teile zu zweimal acht und einmal sieben vierzeiligen Strophen. Er erzählt die Geschichte eines indischen Radscha-Sohnes, der im Norden die Vision von einer *inaja Indija/ einem anderen Indien* hat. Der erste Teil (die ersten acht Strophen) leitet mit einer Beschreibung des nordischen mitternächtigen Landes ein, das vom Radscha-Sohn, der sich dorthin gesehnt hat, erobert wird. Der zweite Teil beschreibt die Mühsal und Qualen der indischen Leoparden, Elefanten und ‚Südländer‘ im eisigen Norden, die die *inaja Indija* dort gründen sollen. Im dritten Teil öffnet sich das nordische Land, an dessen Vision der Radža festgehalten hat, für die Sonne und macht die Menschen glauben, sich im Wahn (*bred*) zu befinden.

Gumilev setzt den Norden nach bekanntem Darstellungsmuster als unwirtlichem Lebensraum einem lieblichen Süden gegenüber. In der Interaktion mit dem Süden und seiner Verschränkung zu *inaja Indija* verliert der Norden seine düstere Attribution und wird ein Traumland. Der Text beschreibt die Einnahme des Nordens durch den Radscha als Befreiung und Lösung des Landes von Eis und Schnee, mit denen grenzenlose Trauer und eine Sehnsucht nach einem „heiligen“ Frühling einhergegangen sind, wie die ersten drei Strophen berichten. Die Strophen konnotieren den Norden über *strana/ Land* und das dazugehörige Pronomen *Ona/ Sie* als weibliches Wesen. Sie zeigen diese Sie in der ersten Strophe explizit als eine sich räkelnde, zu erobernde Frau, und erst am Ende des Gedichts wird deutlich, dass es sich bei der Sie um ein Land handelt. In der vierten Strophe erfolgt darauf – parallel aufgebaut – die Darstellung des *On/Er*, der als südlicher Königssohn in einem Land der Lotuse und zauberhaften Seen lebt:

- |   |  |
|---|--|
| 1. Ona prosterlas', neživaja,<br>Kogda zamyšlen byl nabeg,<br>Ee skovali grust' bez kraja,<br>I sinnij led, i belyj sneg.     | Sie erstreckte sich, leblos,<br>Als der Überfall bedacht war,<br>Sie bedrückten endlose Trauer<br>Und blaues Eis, und weißer Schnee.                               |
| 2. No i zadumčivye eli<br>V cvetach serebrjanoj luny,<br>Vsegda trevožnye, choteli<br>Svjatoj po-novomu vesny.                | Aber auch die nachdenklichen Tannen<br>In den Farben des silbernen Mondes,<br>Immerzu in Unruhe, wollten<br>Den auf neue Weise heiligen Frühlings.                 |
| 3. I nad stranoj lesov i gatej<br>Sverknula zolotom zarja –<br>To šli besčislennye rati<br>Nepobedimogo carja. <sup>473</sup> | Und über dem Land der Wälder und Knüppeldämme<br>Leuchtete golden die Morgendämmerung –<br>Kaum dass die zahllosen Kämpfer<br>Des unbesiegbaren Zaren dahergingen. |
| 4. On žil na skazočnych ozerach,  | Er lebte an märchenhaften Seen,  |

<sup>473</sup> Das gesamte Gedicht wird zitiert nach Gumilev, N.: Pol. Sobr. Soč. v 10-i tt. T. I: Stichotvorenija. Poëmy. 1902-1910. M. 1998. S. 205-208.

Ditja briljantovych radžej,  
I radost' svetlaja vo vzorach,  
I guby, lotusa svežej.

Das Kind brilliantener Radschas,  
Und helle Freude in den Blicken,  
Und Lippen frischer als Lotus.

5. No, syna carskogo, na sever  
Ego tainstvenno vlečet:  
On chočet v pole videt' klever,  
V sosnovych roščach želtij med.

In den Norden aber es den Zarensohn  
Geheimnisvoll zog:  
Er will den Klee im Feld sehen,  
Den gelben Honig in den Kiefernwäldchen.

Der Radschasohn stellt sich den Norden als geheimnisvolles Land des Klees<sup>474</sup>, des Honigs und der Kiefernwälder vor. Im Gegensatz zum beobachtenden Textsubjekt bezeichnet er den Wald nicht als *les*, sondern benutzt das romantisch-liebliche *rošča* (*Hain*) für sein Bild des Nordens.

Mit seinen Truppen zieht der Radscha nordwärts und löst den Sohn der Mitternacht als Herrscher ab. In den letzten beiden Strophen des ersten Teils werden die Menschen – anscheinend die Bewohner des Nordens – aufgefordert, sich in das rettende Netz dieses wahren Zaren zu gegeben, sich zu wärmen, um verändert hervorzugehen und an die neue Grenze – die des Nordens – zu treten:

7. Ce – car'! Pridite i pojmite  
Ego spasujuščuju set',  
V kipučij vichr' ego sobytij  
Spešite kanut' i sgoret'.

Das ist ein Kaiser! Kommt und ergreift  
Sein rettendes Netz,  
In den brodelnden Wirbel seiner Taten  
Eilt zu versinken und zu verbrennen.

8. Legko sgoret' i vstat' inymi,  
Stupit' na novuju mežu,  
Čtob vstretit' v plameni i dyme  
Vladyku severa, Radžu.

Leicht zu verbrennen und andere zu werden,  
An die neue Grenze zu treten,  
Für das Treffen im Feuer und Rauch  
Mit dem Herrscher des Nordens, dem Radscha.

Mit dem Radscha gelangen sonnige Glut und Hitze in den Norden, die sich dort als rettendes Netz eines brodelnden Sturmes erweisen. Der *vichr'*, der nordische Schneesturm, wird zu einem ‚südlich-feurigen‘ Attribut des neuen Zaren invertiert und verweist auf die Veränderung des gesamten nordischen Raumes: Das *vstat' inymi*, das Anders-Werden der Menschen, bezieht *Radža* im zweiten Teil des Textes auch auf sich – er erhebt (*vstal*) sich über den Norden und wird zum *nordischen* Radscha – und auf eine Vision von einer *inaja Indija*:

9. On vstal na krajnem beregu,  
I bylo chmuro poberež'e,  
Edva černeli na snegu  
Sledy glubokie, medvež'i.

Er erhob sich am äußersten Ufer,  
Und düster war die Küste,  
Kaum dunkelten auf dem Schnee  
Tiefe Spuren, Bärenspuren.

<sup>474</sup> Gumilev erinnert mit diesem Norden-Bild zum einen an Fedor Sologub's *Kak mnogo snegu namelo/ Wieviel Schnee ist herangeweht* (1889) und zum anderen an das beinahe pastorale *Pogružalsja ja v more klevera.../ Ich verirrt mich im Klee-Meer...* (1903) von Aleksandr Blok und stellt den eigenen Text in einen symbolistischen Kontext. Der Klee wird in den späteren Gedichten von Anna Achmatova ebenso zu einem Nord-Marker. Vgl. Henseler, D.: „Der ‚Komarovo-Text‘“: Anna Achmatovas späte (Re)Konstruktion des Nordens, in: Arndt, A. u.a. (Hrsg.): *Imagologie des Nordens. Kulturelle Konstruktionen von Nördlichkeit in interdisziplinärer Perspektive*. Frankfurt a.M. u.a. 2004 [2004a]. S. 221-235. Hier: S. 230.

- |  |  |
|--|--|
| 13. No ljudjam, pavšim pered nim,<br>Car' kinul gordoe rešen'e:<br>„My v carstve snega sozdamim<br>Inuju Indiju... – Viden'e.“ | Aber den Menschen, die vor ihm niederfielen,<br>Warf der Kaiser die stolze Entscheidung entgegen:<br>„Wir werden im Königreich des Schnees<br>Ein anderes Indien schaffen... – eine Vision.“ |
|--|--|

In diesem anderen Indien sollen die zu Beginn des zweiten Teils beschriebenen Qualen der Leoparden und Schneeleoparden, der Elefanten sowie der Südländer am düsteren Ufer des Eismeeres, auf dessen Oberfläche Bären und Robben zu sehen sind, vergessen werden (Strophen 9-12). Die Menschen sollen die Nacktheit des Nordens nicht fürchten, sondern dem nordischen Neuen und Unbekannten, das seine eigenen Reize besitzt, huldigen:

- |   |  |
|---|--|
| 14. „Na ètot zvonkij sinij led<br>Utesy mramora ne ljagut,<br>I lotus zdes' ne zacvetet<br>Pod vekovuju sen'ju pagod. | „Auf dieses klingende blaue Eis<br>Werden sich die Marmorfelsen nicht legen<br>Und der Lotus wird hier nicht erblühen<br>Unter jahrhundertealtem Schutz der Pagoden. |
| 16. Ne bojtes' ètoj nagoty<br>I pesen choloda i v'jugi,<br>Vy obretete zdes' cvety,<br>Kakich ne znali by na juge...“ | Fürchtet diese Nacktheit nicht<br>Und die Lieder der Kälte und des Schneesturms,<br>Ihr werdet hier Blumen finden,<br>Die ihr im Süden nichts gekannt hättet...      |

Im dritten Teil erfolgt eine erneute Beschreibung des Nordens, der nun, wie bereits zu Beginn des Gedichtes, wieder als Frau und sogar verjüngt, als unschuldiges, jungfräuliches Mädchen beschrieben wird. Das unberührte Mädchen ist von großer Liebe erfasst, die sich auf *On/ Er*, den Radscha, zu beziehen scheint. Mit seiner Vision hat er diesem Mädchen ‚Norden‘ den Frühling, die Sonne, das Leben gebracht. Im Unterschied zum Beginn ist das Land nicht mehr *neživaja/ leblos*. Es hat sich zu einem blühenden träumerischen Rosengarten mit marmornem Ufer gewandelt, der den in den Norden transferierten Süden, die *inaja Indija* abbildet:

- |  |   |
|--|---|
| 17. I drevle mertvaja strana<br>S nee netronutoju nov'ju,<br>Kak deva junaja, p'jana<br>Svoej velikoju ljubov'ju.                  | Und das in alten Zeiten tote Land<br>Ist mit seiner unberührten Neuheit<br>Wie ein junges Mädchen, trunken<br>Von seiner großen Liebe.                        |
| 20. Zdes' každyj mig byla vesna<br>I v každom vzore žilo solnce,<br>Kogda smotrela tišina<br>Skvoz' zakopteloe okonce.             | Hier war jeder Augenblick Frühling<br>Und in jedem Blick lebte die Sonne,<br>Als die Stille blickte<br>Durch das rußgeschwärzte Fensterchen.                  |
| 21. I každyj myslil: „Ja v bredu,<br>Ja splju, no radosti vse te že,<br>Vot vstanu v rozovom sadu<br>Nad belym mramorom pribrežij. | Und jeder dachte: „Ich bin im Wahn,<br>Ich schlafe, aber die Freude ist die gleiche,<br>Also erhebe ich mich in einem Rosengarten<br>Über weißer Marmorküste. |
| 22. I ta, kotoruju ljublju,<br>Pridet zastenčivo i tomno,<br>Ona blizka... Teper' ja splju,<br>I chorošo u grezy temnoj.“          | Und die, die ich liebe,<br>Kommt schüchtern und schmachkend heran,<br>Sie ist nah... Jetzt schlafe ich,<br>Und es ist gut im dunklen Traum.“                  |

Die abschließende Vision vom Norden greift die zuvor im Text angelegten Motive noch einmal auf und lässt aus dem *chmuro pobereže* ein *mramornyj pribrežij*, aus der *nagota* einen *rozovyj sad* werden, wie durch das erneute *vstat'/ werden*, das auf *vstat' inymi/ anders werden*

verweist, betont wird. Auch die Liebesbeziehung zwischen dem *On-Radža/ Er-Radscha* und der *Ona-severnaja strana/ Sie-Nordland* verweist auf den ersten Teil des Gedichts.

Gumilev arbeitet bis hierher deutlich mit bekannten symbolistischen Vorstellungen und Bildern. Die ‚nahende Sie‘ der 22. Strophe erinnert an Aleksandr Bloks *Neznakomka/ Unbekannte* und die Schöne Dame. Das märchenhafte Sujet mit dem rosa Licht des Sonnenaufgangs ist ein konstitutives Element des Symbolismus und ruft beispielsweise den vierten Teil von Andrej Belyjs *Severnaja Simfonija* auf. Deutlich erkennbar sind die Allusionen zu den Nord-Texten von Konstantin Bal'mont, dessen *Zaroždajuščajasja žizn'/ Wiedergeborenes Leben* von 1894 den symbolistischen Lebens-mig, den Augenblick, des beginnenden nordischen Frühlings einfängt. Auch Bal'monts Bild des Traums vom Norden (*Mečta*, 1894) wird von Gumilev aufgenommen: Das hieraus entwickelte Grundkonzept eines *inoj mir* hinter den vordergründigen Erscheinungen wird im *Radža* durch die Vision der *inaja Indija* repräsentiert.

In der letzten Strophe kommentiert das Text-Ich das Geschehen von *Severnij Radža* und entlarvt den Traum des Radscha als ‚heilige Lüge‘, die in jedem Kunstwerk lebt:

- |                                |                                      |
|--------------------------------|--------------------------------------|
| 23. Živet zakon svjaščenoj lži | Es lebt das Gesetz der heiligen Lüge |
| V kartine, statue, poëme –     | Im Bild, in der Statue, im Poem –    |
| Mečta velikogo Radži,          | Der Traum des großen Radscha,        |
| Blagoslovljaemaja vsemi.       | Dem alle ihren Segen gaben.          |

Die Bezeichnung des Geschehens als Lüge unterstreicht die durch das Motiv des Traumes gegebene ‚Unwirklichkeit‘ bzw. Unwahrheit eines nordischen Rosengartens, der einen Transfer südlicher Lieblichkeit in den Norden und dessen Umwandlung in eine *inaja Indija* implizierte. Gumilev nimmt Abstand vom Textgeschehen und holt den Leser aus dem Sujet heraus, indem er deutlich macht, dass es sich nur um ein Textgebilde handelt, in dem man geträumt hat und gewandelt ist. Der Text wird als Ausdruck der Traumvision selbst zur ‚heiligen Lüge‘. Durch die distanzierte Perspektive auf den Text und den metaliterarischen Kommentar bricht Gumilev mit der mythischen Weltsicht der Symbolisten, trotz der zahlreichen symbolistischen Allusionen, und betont bereits durch diese literarische Hintergrundfolie den artifiziellen Charakter des Textes. Er lässt sich nicht auf eine über den Text hinausgehende Traum-Illusion der Welt ein, die bei den Symbolisten zum außerliterarischen *mifotvorčestvo* wird. Gumilev beschreibt den Norden als abgeschlossenes *Inoe/ Anderes*, das sich auf die Welt des Textes beschränkt. Während die Symbolisten das gesamte Dasein ausschließlich in den Kategorien der Ästhetik oder Mythik wahrnehmen und Kunst auf alle Lebensbereiche ausdehnen, belässt Gumilev seine mythische Vision im Kunstwerk: Mit dem Ende von *Severnij Radža* wird der Text zu einer in sich geschlossenen



Einheit, die zwar im Sujet märchenhaft und symbolistisch anmutet, jedoch nicht den Anspruch auf eine mythische Erklärung der außerliterarischen Wirklichkeit erhebt.

Dieser von Justin Doherty in der *History of Acmeism* als ‚anti-mimetisch‘ bezeichnete Zug in Gumilevs Dichtungsverständnis zielt auf die postulierte Analogie von Text-Körper und Organismus (dem Leben) ab: Kunst fungiere analog zu ihrer außerliterarischen Wirklichkeit, sei mit dieser jedoch nicht identisch und verweise letztlich immer auf sich selbst.<sup>475</sup> Für Gumilev ist der Dichter derjenige, der das Gefühl für die Gesetze, nach denen Worte auf unser Bewusstsein wirken, kennt und entsprechend auswählt. In seinem Aufsatz *Anatomija sticha/ Die Anatomie des Verses* von 1918, der neben *Čitatel’/ Der Leser* (ebenfalls 1918) zum Anfangspunkt einer Art *Ars poetica* werden sollte, aber mit Gumilevs Tod 1921 unvollendet blieb, ist dieses Gefühl für Gesetze (*zakony*) thematisiert.<sup>476</sup> Bereits 1908 gebraucht er den Gesetzes-Terminus, um einen Gedichtband Bal’monts zu rezensieren und das intuitive Verstehen der Wort-Gesetze und die Liebe zur Sprache zu betonen.<sup>477</sup> Trotz des symbolistischen Einflusses (und der Verehrung eines Bal’mont) zu jener Zeit war sich Gumilev bereits der Notwendigkeit von Klarheit und Deutlichkeit im Ausdruck bewusst, die später in sein literarisches *Regelwerk* der Textgestaltung hätte eingehen sollen.<sup>478</sup> Mit dem Wort-Gesetz und der Klarheit des Ausdrucks konzentriert sich Gumilev auf das Wort selbst und nicht auf eine mögliche dahinterliegende Bedeutung (Symbolik).<sup>479</sup>

In *Severnyj Radža* dämmt das Gesetz der heiligen Kunstlüge (*zakon svjaščennoj lži*) die Vorstellung ein, ein anderes Indien im Norden zu schaffen und damit die symbolistische Vision von einem *inoj mir*.<sup>480</sup> Der Norden wird als paradigmatisches Symbol dieses *inoj* verneint und bereits unterschwellig zu einem akmeistischen Wort- und Kultur-Element umgewertet.

Den symbolistischen „Mythos“ unterläuft Gumilev mit Hilfe von historisch-kulturellen Subtexten, die das Mythische nicht als kosmisches Welterschaffen, sondern als kulturelles Evolutionsmodell begreifen. Das ‚märchenhafte‘ oder ‚mythische‘ Sujet des *Radža* sieht sich mit den kulturhistorischen Erwähnungen von Gallien und Byzanz in den Strophen achtzehn

---

<sup>475</sup> „Poetry...maps only itself, the experience or feeling which it encloses, for it obeys the laws of art alone.“  
Doherty, J.: *The Acmeist Movement in Russian Poetry. Culture and the Word*. Oxford 1995. 137.

<sup>476</sup> Vgl. Doherty, 1995. S. 151f. In seiner Geschichte des Akmeismus zeigt Doherty, dass dieser *zakon/ dieses Gesetz* schon im früheren *Cech Poëtov*, der Dichtergilde, die bereits 1911 zusammenkommt, im theoretischen Diskurszentrum Gumilevs steht. Vgl. Doherty, 1995. S. 152.

<sup>477</sup> Vgl. Doherty, 1995. S. 153.

<sup>478</sup> Doherty, 1995. S. 183.

<sup>479</sup> Die „Klarheit des Ausdrucks“ wird in Michail Kuzmins frühakmeistischem Manifest zur titelgebenden Maxime: *O prekrasnoj jasnosti/ Über die schöne Klarheit* (1910).

<sup>480</sup> Auch wenn die ‚Lüge‘ in der Kunst eine ‚heilige‘ (*svjaščennaja*) ist und dem symbolistischen religiös-mythischen Weltverständnis nachhängt, wird sie bei Gumilev letztlich vom *zakon* bereits domestiziert und zu einem Kunstverfahren (Vgl. Šklovskijs *priem*) theoretisiert.

und neunzehn des Textes relativiert. Die Andeutungen, dass sich das Mädchen ‚Norden‘ vom wundervollen Gallien, dessen Kavaliers mit fremdem Glauben locken, und den Reden des strengen Byzanz nicht umfassen lassen will, deuten auf einen konkret verortbaren Norden in Russland hin, dessen Geistesgeschichte von Frankreich und Byzanz (Konstantinopel) maßgeblich mitbestimmt war:

- |  |   |
|--|---|
| 18. Iz divnoj Gallii votšče<br>K nej [strane] prichodili kavalery,<br>Krasujas' v barchatnom plašče,<br>Manili k tajnam čuždoj very. | Aus dem wundervollen Gallien vergebens<br>Kamen zu ihr [dem Land] die Kavaliers,<br>Mit Samtmänteln sich brüstend,<br>Lockten zu den Geheimnissen eines fremden Glaubens. |
| 19. I Vizantii strogoj reč',<br>Ee zadumčivye knigi<br>Ne zakovali ètich pleč<br>V svoi tjaželye verigi.                             | Und die Rede des strengen Byzanz,<br>Seine sinnreichen Bücher<br>Schmiedeten diese [des Landes] Schultern<br>Nicht in seine schweren Ketten.                              |

Die russische Orthodoxie war bis 1459 Teil der byzantinischen Kirche, dem Ausgangspunkt russischer Geistlichkeit. Der französische Einfluss auf Russland liegt nicht in der Religion, sondern im gesellschaftlichen und philosophischen Siegel: Die bis ins 19. Jahrhundert vorherrschende französische Gesellschaftsetikette und das aus der Aufklärung stammende Denken eines Descartes, Diderot oder Voltaire, enden mit den Napoleonischen Kriegen, die Russlands Bild als Macht des Nordens festigen. Diese in *Severnyj Radža* angedeutete Unabhängigkeit des Nordens von den beiden Einflussgrößen weicht einer neuen ‚Allianz‘ mit dem indischen Glauben, der indischen Philosophie, die eine neue Inspiration für Russland sein könnten und in die Moderne überleiteten. Wie diese geistige Erneuerung letztlich aussehen wird, bleibt in *Severnyj Radža* jedoch undeutlich. Bedeutsamer als die These des Textkommentars,<sup>481</sup> der ein apokryphes Bibelsujet über die Reise Christi nach Indien als Quelle für Gumilevs Text vermutet, erscheint Puškins *Mednyj vsadnik/ Der Eherne Reiter* (1833). Das Poem begründet den für die russische Literatur entscheidenden nordischen Subtext um St. Petersburg und grundiert die zentrale Textaussage über das emanzipatorische Erblühen des Nordens in Gumilevs *Severnyj Radža*. Dabei nutzt Gumilev weniger die Geschichte um den jungen Beamten Evgenij und seine bedrohliche Begegnung mit dem Reiterdenkmal Peters des Großen, sondern vielmehr das Vorwort als intertextuelle Wort- und Motivquelle für den *Radža*.

Er lässt seinen Radscha, den er als ‚unbesiegbaren Zaren‘ bezeichnet, wie Puškin Peter den Großen, den Sieger des Nordischen Krieges, an ein unruhiges, dunkles Ufer treten und die Vision eines neuen Reiches verkünden. Puškins markante Eröffnung „*Na beregu pustynnych*

---

<sup>481</sup> Vgl. Kommentar (Basker, Vachitova, Zobnin, Michajlov, Prokof'ev, Filippov) in Gumilev, 1998. S. 438f.

*voln/ Stojal on, dum velikich poln*<sup>482</sup>/ „Am Ufer der öden Wellen/ Stand er, erfüllt von großen Gedanken“, das aufgrund der Zäsur im zweiten Vers die Betonung auf *On* – den Herrscher – legt, findet sein Echo in Gumilevs Beginn des zweiten Teils, das den Herrscher in die Kopfstellung des hypertaktischen Satzes bringt: *On vstal na krajnem beregu/ I bylo chmuro poberež'e/ Er erhob sich am äußersten Ufer/ Und düster war die Küste*. Das Bild der dunklen Ödnis wird bei Gumilev mit den Bärenspuren, die im Schnee ‚dunkeln‘ (*černeli*), evoziert, während es bei Puškin die vereinzelt finnischen Fischerhütten sind (*Po mšistym, topkim beregam/ Černeli izby zdes' i tam*<sup>483</sup>/ *An den moosigen, sumpfigen Ufern/ Dunkelten die Hütten hier und dort*) sind. Die bewusste Entscheidung, in der Ödnis ein neues Reich zu gründen und zum neuen Maßstab der Herrschaft zu erheben, zeigen sowohl Puškin als auch Gumilev im Gedankenspiel des jeweiligen Regenten:

Car' kinul [ljudjam] gordoe rešen'e:

„My v carstve snega sozdamim  
Inuju Indiju... – Viden'e.“  
(Gumilev)

Warf der Kaiser [den Menschen] eine stolze  
Entscheidung entgegen

„Wir werden im Königreich des Schnees  
Ein anderes Indien schaffen... – eine Vision.“

I dumal on:

Otsel' grozit' my budem švedu,  
Zdes' budet gorod založen.<sup>484</sup>  
(Puškin)

Und er dachte:

Von hier werden wir dem Schweden trotzen,  
Hier wird eine Stadt angelegt werden.

Puškin bezieht sich im *Mednyj vsadnik* auf die politische Situation Russlands während des Nordischen Krieges. Das „Bollwerk“ Petersburg soll die Feinde Russlands (Schweden) fernhalten, sie ist dem ‚Erzähler‘ des Poems nicht nur lieblicher Ort des Flanierens, sondern auch Kriegsstadt:

Ljublu voinstvennuju život'  
Potešnych Marsovyh polej,  
Pechotnych **ratej** i konej

...

Ljublju, voennaja stolica,  
Tvoej tverdini **dym** i grom,  
Kogda polnoščnaja carica  
Daruet syna v carskoj dom,...<sup>485</sup>  
(Puškin)

Ich liebe die kriegerische Lebendigkeit  
Der amüsanten Marsfelder  
Der Infanteriekämpfer und -pferde

Ich liebe [Dich], Kriegsstadt,  
Rauch und Grollen Deiner Festung  
Wenn die mitternächtige Königin  
Dem Zarenhaus einen Sohn schenkt...

Gumilev übernimmt das kriegerisch-kämpferische Potenzial der Neugründung in seinen Eroberungszug, in dem *Radža* mit seinen *bečislennye rati*, die bei Puškin als Infanterie zum lebendigen Stadtbild gehören, in den Norden zieht und den Sohn der Mitternacht (*syn polnoči*) vertreibt. Während Puškin mit dem Sohn der mitternächtigen Königin Peter den

<sup>482</sup> Puškin, 1950. S. 378.

<sup>483</sup> Puškin, 1950. S. 378.

<sup>484</sup> Puškin, 1950. S. 378.

<sup>485</sup> Puškin, 1950. S. 380. Alle Hervorhebungen von mir, K.W.

Großen meint, ist der *syn polnoči* bei Gumilev der schwache Repräsentant des öden Nordens, der durch den Sonnenherrscher vertrieben wird. Bei Puškin bezieht ‚der Finne‘ als *pečal’nyj pasynok prirody*<sup>486</sup>/ *trauriges Waisenkind der Natur* diese Position und wird ebenso aus seinem angestammten Heim vertrieben. Beide Herrscher – Zar und Radscha – wischen dieses Heim durch ihr feuriges Element mit dem *dym*, dem Attribut des jeweiligen neuen Nord-Regenten fort (Vgl. bei Gumilev: *Čtob vstretit’ v plameni i dyme/ Vladyku severa, Radžu*). Die in beiden Texten vormals tote, öde Gegend des *les, nevedomyj lučam*<sup>487</sup>/ *der [Sonnen]Strahlen fremde Wald* (Puškin) oder des Landes der Wälder und Morastdämme (Gumilev) wird durch die Vision der Gründung vitalisiert. Wie Puškin die durch Peter den Großen initiierte *voinstvennaja živost’/ krieglerische Lebendigkeit* an Petersburg liebt und dies durch das wiederholte anaphorische *Ljublju’/ Ich liebe* betont, so belebt die Liebe des Radžas das tote *Sie-Land* Norden. In typischer Weise feiern beide Textsubjekte das Frühlingserwachen im Norden als Zeichen dieser Lebendigkeit. Bei Puškin zerschlägt die Neva freudig ihr blaues Eis, bei Gumilev ist ‚jeder Augenblick Frühling‘ (*Zdes’ každyj mig byla vesna*):

Ili, vzlomav svoj **sinij led**,  
Neva k morjam ego neset,  
I, čuja vešni dni, likuet.<sup>488</sup>  
(Puškin)

Oder wenn das **blaue Eis** zerschlagend,  
Die Neva es zum Meer trägt,  
Und, Frühlingstage ahnend, frohlockt.

Gumilev übernimmt für sein nordisches Ufer diesen *sinij led* und benutzt ihn als Symbol für die Unwirtlichkeit der nordischen Natur, auf deren Eis weder Lotus wachsen noch Marmor halten kann (*Na étot zvonkij sinij led/ Utesy mramora ne ljagut, I lotus zdes’ ne zacvetaet...*). Diese Lebensfeindlichkeit versinnbildlicht Puškin in den nicht zu bändigenden Fluten der Neva, die die Stadt ständig bedrohen.

Der Fluss ist das zentrale Motiv des natürlichen Widerstandes gegen die Stadt: Als Naturelement wird die Neva in ein schönes, aber beengendes Granit-Bett gezwängt (*V granit odelasja Neva*<sup>489</sup>/ *In Granit wurde die Neva gekleidet; V kraja svoej ogrady strojnoj,/ Neva metalas’, kak bol’noj/ V svoej postelevi bespokojnoj*<sup>490</sup>/ *Im Raum ihrer schönen Begrenzung/ Wälzte sich die Neva, wie eine Kranke/ Unruhig in ihrem Bett*), tritt aber im Hauptteil des Poems über die Ufer und überschwemmt die Stadt.<sup>491</sup> Bei Puškin wird die

<sup>486</sup> Puškin, 1950. S. 381.

<sup>487</sup> Puškin, 1950. S. 378.

<sup>488</sup> Puškin, 1950. S. 380.

<sup>489</sup> Puškin, 1950. S. 379.

<sup>490</sup> Puškin, 1950. S. 382.

<sup>491</sup> Im Unterschied zu diesem Konzept hatte Brjusov das schwedische Stockholm als ideale Synthese von Stadt und Natur in *Na granitach* modelliert.

Daseinsberechtigung des ‚kulturellen Wundergebildes‘ Petersburg durch diese nordische Naturgewalt immer wieder in Frage gestellt.

Gumilev bleibt zunächst ohne diese bei Puškin vorhandene Ambivalenz ob der Richtigkeit seiner Vision: der Norden gibt sich wie ein junges Mädchen dem Herrscher dankbar hin. Zum Ende von *Radža* hebt Gumilev jedoch diese Liebesbeziehung als eine ‚heilige Lüge‘ aus. Auch bei ihm kann der Marmor das blaue Eis – des Nordens – erst dann bändigen, wenn dieser im Traum, im Trugbild, zu einem Rosengarten an einer marmornen Küste geworden ist: „*Vot vstanu v rozovom sadu/ Nad belym mramorom pribrežij*“/ *Also erhebe ich mich in einem Rosengarten/ Über der weißen Meeresküste*“. Der Traum garantiert bei Gumilev eine gewisse Kohärenz des Geschehens, und auch bei Puškin hofft der Erzähler, die Feinde, zu denen auch die ursprünglich ansässigen Finnen gehören, mögen den ewigen Traum Peters nicht stören:

Vraždu i plen starinnyj svoj  
Pust' volny finskie zabudut  
I tščetnoj zloboju ne budut  
Trevožit' večnyj **son** Petra!<sup>492</sup>

Die Feindschaft und die eigene uralte Gefangenschaft  
Mögen die finnischen Wogen vergessen  
Und mit nutzloser Bosheit nicht  
Peters ewigen **Traum** stören!

So wie Petersburg als bauliches Wunderding und ‚Traumgebilde‘<sup>493</sup> in der unmöglichen, lebensfeindlichen Umgebung des Nordens existenziell bedroht ist, ist auch die Idee, eine südliche *inaja Indija* Gumilevs in den Norden zu bringen, scheinbar nur als Traumvision und heilige Lüge der Kunst realisierbar.

Puškin legt mit dem *Mednyj vsadnik* den Grundstein für diesen eschatologischen Mythos um Petersburg, der sich im Laufe des Jahrhunderts über Nikolaj Gogol' und Fedor Dostoevskij bis zu Gumilev in der Literatur zu einem facetten- und variantenreichen „Text“, dem so genannten Petersburg-Text, entwickelt.<sup>494</sup> Der Norden konstituiert diesen Text mit und ist eine seiner identifikatorischen Größen: Die Ambivalenz aus Vision, Traum, Wunderland und Bedrohung oder Verkehrung in ein Trugbild ergibt sich erst aus der dem Norden eingeschriebenen Feindseligkeit gegenüber Mensch, Tier und allem, was sich nicht mit dem Charakter, der ‚Natur‘ des Nordens zu arrangieren weiß.

---

<sup>492</sup> Puškin, 1950. S. 380f.

<sup>493</sup> Das Traumgebilde verkehrt sich bereits bei Nikolaj Gogol' zu einem Truggebilde (*miraž*): In der Petersburger Erzählung *Nevskij Prospekt* warnt der Erzähler den Leser vor der schönen Fassade der Stadt und dieser Straße, die doch nur Lüge sei: „*On lžet vo vsjakoe vremja, étot Nevskij prospekt...*“, Gogol', N.: *Sobr. chudožestvennych proizvedenij v 5-i tt. T. III: Povesti*. M. 1960. S. 56./ „*Er lügt zu jeder Zeit, dieser Nevskij Prospekt.*“

<sup>494</sup> Die Einzeltexte, die den Petersburg-Text generieren, haben bei Puškin ihren Anfang, gehen über Gogol's *Peterburgskie povesti/ Petersburger Erzählungen*, Dostoevskijs gesamtes Werk bis hin zur Lyrik des Silbernen Zeitalters, allen voran die jüngeren Symbolisten sowie die Akmeisten Achmatova und Mandel'stam. Vgl. Toporov, 2003. S.23-25.

Semantisch übernimmt der auch bei Gumilev ambivalente Norden nicht wie bei den Symbolisten die repräsentative Rolle eines anti-ästhetischen Raumes oder eines mythischen Märchensujets, sondern diejenige, die bei Puškin angelegt ist: Der Norden wird mit seiner unwirtlichen Natur und der leeren, unbeschriebenen Ödnis zum visionären Ort der (geistigen) Neuerung und Weiterentwicklung (Gumilev: *netronutaja nov'ja/ unberührte Neuheit*'; Puškin: *po novym*<sup>495</sup>/ *auf Neues*). Zugleich ist er aber auch der ärgste Prüfstein für diese Visionen und verbannt deren Verwirklichung abseits von Petersburg in die Traum- oder Truggebilde der Kunst.

Sowohl bei Puškin als auch bei Gumilev fungiert der Norden als Projektionsfolie für die jeweiligen Ideen (Visionen). Während Puškin mit der Vision Peters des Großen die historische Entwicklung Russlands im Bild Petersburgs zusammenzieht und in seinem Poem kritisch kommentiert, bleibt Gumilev in seinen Andeutungen von einem ‚anderen Indien‘ undeutlich. Denn er sagt nicht, worin eine Erneuerung des (Petersburger) Nordens und der russischen Kultur bestehen solle. Einen französischen und byzantinischen geistigen Einfluss weist Gumilev zurück, bleibt aber bei der Beschreibung der *inaja Indija* vage. Der zweifache Bezug auf die Lotuspflanze in *Radža* verweist auf den Buddhismus, in dem diese Blume zentrales Symbol für Heiligkeit und Reinheit ist.<sup>496</sup> Nach den antiken und westeuropäischen Kultureinflüssen erhofft sich Gumilev möglicherweise – wie später auch einige der Futuristen (Chlebnikov) – eine Erneuerung Russlands aus Asien. In *Severnyj Radža* kokettiert er jedoch mehr mit dieser Vorstellung und den damit einhergehenden exotischen Bildern und Motiven (Lotus, Aloe, Pagode, Radscha, Schneeleopard, Elefant), als dass er eine tiefergehende Auseinandersetzung suchte. Er arbeitet holzschnittartig mit den Begriffen von Norden und Süden – obwohl er ebenso eine Gegenüberstellung von Norden und Osten hätte vornehmen können – und argumentiert damit eigentlich in den ästhetischen und mythisierten Kategorien, die er aus dem Symbolismus kennt. Als *inoj mir* belässt Gumilev den Norden jedoch im Text und löst ihn aus seiner symbolistischen Konzeption: Er vermengt den Norden mit historischen Konkreta und unterlegt einen literarischen Subtext (*Mednyj vsadnik*), der selbst wiederum die russische Geschichtsentwicklung thematisiert. Der Norden ist einerseits eine identifikatorische Größe des Symbolismus, andererseits wird er über die historisch-literarische Kontextualisierung des *Radža* zum Element des Petersburgmythos<sup>497</sup>. Dieser Norden sowie die literarische Verfahrensweise der Historisierung des Sujets, seiner

---

<sup>495</sup> Puškin, 1950. S. 378.

<sup>496</sup> Vgl. Bruckner, K./ Sohns, Ch.: Buddhismus-Handbuch für Praktizierende im Westen. Geschichte, Lehre und Praxis – Feste, Rituale und Feiertage. Bern 2003. S. 18 und 168f.

<sup>497</sup> *Mythos* bezieht sich hier nicht auf das symbolistische *mifotvorčestvo*, sondern eher auf das antike (aristotelische) Mythen-Verständnis, auf das sich die Akmeisten stützen. Vgl. Doherty, 1995. S. 178f.

Intertextualisierung und seiner Begrenzung auf den Rahmen des Kunstwerks sind erste Wegmarken des Akmeismus, der sich 1912 voll entfalten wird.<sup>498</sup>

### 1.1.2. Osip Mandel'stams *Admiraltejsvo* (1913): Nordische Textarchitektur

Im Jahr 1913 agiert der Norden bereits offenkundig im akmeistischen Rahmen, der sich nach 1910 – dem Jahr der *krisis simvolizma/ der Krise des Symbolismus* (Aleksandr Blok) – endgültig profiliert und der 1912 mit Achmatovas *Večer/ Der Abend* und 1913 mit Mandel'stams *Kamen'/ Der Stein* als den ersten akmeistischen Gedichtbänden seiner Hauptvertreter aufwartet.

Osip Mandel'stams Gedicht *Admiraltejsvo* ist in Bezug auf die literarische Evolution des Akmeismus und auf Mandel'stams Konzeption des Nordens bemerkenswert. Zusammen mit den beiden anderen Programmgedichten *Ajja Sofija/ Hagia Sophia* und *Notre Dame* bildet das nordische *Admiraltejsvo* die ‚architektonische Trilogie‘<sup>499</sup> von *Kamen'*, in der das Bauen zur wichtigsten Metapher für die akmeistische Textarbeit erhoben wird. Jene distanziert sich in ihrer Handwerklichkeit vom rein inspirativen, göttlichen Text- und Weltverständnis der Symbolisten. *Admiraltejsvo* konkretisiert und intensiviert zugleich die Konzeption des Nordens aus Gumilevs *Severnyj Radža* durch die endgültige Verbindung des Nordischen mit Petersburg sowie der literarischen Tradition über die Stadt. Zusammen mit den anderen Petersburg-Gedichten *Peterburgskie strofy/ Petersburger Strophen* (1913, 1927) und *Petropol'/ Petropolis* (1916) macht Mandel'stam *severnyj/ nordisch* zu einem fixen Attribut seiner Petersburg-Darstellung. Er bezieht den Begriff explizit nur auf die Stadt und verwendet ihn bis 1917 ausschließlich zu ihrer Prädikation. Auch wenn sich Mandel'stam in anderen Texten mit einer nordisch anmutenden Naturlandschaft (in *Sluch čutkij parus naprjagaet.../ Das Gehör spannt ein feines Segel...*, 1910), über den ‚Skalden‘ Ossian (*Ja ne slychal rasskazov Ossiana.../ Ich hörte nicht die Geschichten Ossians...*, 1914) oder Finnland (*O, krasavica Sajma.../ O, Schönheit Saimaa...*, 1908) in einem nordischen Kontext bewegt, so bleibt Petersburg explizites Zentrum und Kristallisationspunkt in seinem Norden-Konzept.

Die Admiralität in St. Petersburg, die im Zentrum des Gedichts *Admiraltejsvo* steht, diente bei ihrer Gründung 1711 durch Peter den Großen zunächst als befestigte Schiffswerft, wurde später administrative Zentrale der russischen Marine und ist heutiger Sitz der Marineschule. Sie befindet sich im Stadtzentrum neben dem Winterpalais direkt an der Neva, um die herum

---

<sup>498</sup> Wie Petrova bemerkt, seien die Petersburg-Texte der Akmeisten damit weniger landschaftlich (*pejzažnyj*), sondern vielmehr historiosophisch angelegt. Vgl. Petrova, 2003. S. 80.

<sup>499</sup> Dutli, R.: „Notizen“, in: Mandelstam, O.: *Der Stein. Frühe Gedichte 1908-1915*. Hrsg. und übertr. von R. Dutli. Zürich 1988. S. 218.

sich die Petersburg entwickelte. Mandel'stams Gedicht ist eine Beschreibung des Admiraltätsgebäudes, das aus den baulichen Details, der architektonischen Stilistik und Tradition, der städtischen Umgebung, Geschichte und Bedeutung zusammengesetzt ist. Analog zu der dichten Beschreibung des Gebäudes erwächst Mandel'stams Gedicht als textliches Bauwerk, das aus Textbausteinen (Wort, Motiv, Bild, Metrik, Reim) besteht, die in der „literarischen Baustilistik“ des Akmeismus zusammengefügt sind. Der Text wird dabei – wie sein architektonisches Admiraltäts-Pendant – in seine zeitgenössische und historische kulturelle Umgebung eingebettet. Er repräsentiert die ästhetische Ausrichtung der akmeistischen Strömung sowie deren literaturhistorische Anbindungs- und Differenzierungspunkte:

V stolice severnoj tomitsja pyl'nyj topol', Zaputalsja v listve prozračnyj ciferblat, I v temnoj zeleni fregat ili akropol' Sijaet izdali, vode i nebu brat.	In der nördlichen Hauptstadt plagt sich die staubige Pappel, im Laub verirrt sich das durchsichtige Zifferblatt, Und im dunklen Grün eine Fregatte oder Akropolis Von ferne schimmert, der Bruder des Wassers und des Himmels.
Lad'ja vozdušnaja i mačta-nedotroga, Služa linejkoju preemnikam Petra, On učit: krasota ne prihot' poluboga, A chiščij glazomer prostogo stoljara.	Das luftige Bötchen und der Mast-Rühr-mich-nicht-an, Den Nachkommen Peters als Lineal dienend, Er lehrt: Schönheit ist nicht Einbildungskraft eines Halbgottes, Sondern räuberisches Augenmaß des einfachen Zimmermanns.
Nam četyrech stichij prijaznenno gospodstvo; No sozdal pjatuju svobodnyj čelovek. Ne otricaet li prostranstva prevoschodstvo Sej celomudrenno postroennyj kovčeg?	Die Herrschaft der vier Elemente ist uns vertraut; Aber der freie Mensch hat eine fünfte geschaffen: Doch verneint nicht des Raumes Überlegenheit Diese keusch gebaute Arche? <sup>500</sup>
Serdito lepjatsja kapriznye meduzy, Kak plugi brošeny, ržavejut jakorja – I vot razorvany trech izmerenij uzy I otkryvajutsja vsemirnye morja. <sup>501</sup>	Boshhaft züngeln die launischen Medusen Wie fortgeworfene Pflüge rosten die Anker – Und zerrissen sind die Fesseln der drei Dimensionen Und die Meere der ganzen Welt öffnen sich.

Die Beschreibung der Admiraltät nimmt ihren Ausgang von den konkreten Einzelmerkmalen, wie dem Zifferblatt der Gebäudeuhr, das zwischen den (Pappel-) Laubbäumen des landseitig davorliegenden Alexanderparks hindurchschimmert. Eine Fregatte oder eine Akropolis schimmern ebenso durch die Blätter des Parks: Die Fregatte verweist auf das an der Turmspitze (Admiraltätsnadel) angebrachte Wetterfahnschiff, das ein Wahrzeichen St. Petersburgs ist (Kavarelle<sup>502</sup>). Das Bild der Akropolis bezieht sich auf den klassizistischen Säulengang, der den oberen Turmbereich der Admiraltät umsäumt. Die zweite Strophe wandelt die ‚Fregatte‘ als ‚Bruder des Himmels und Wassers‘ zu einem

<sup>500</sup> Auch umgekehrt übersetzbar: Diese Arche verneint die Überlegenheit des Raumes.

<sup>501</sup> Mandel'stam, 1993b. S. 83f.

<sup>502</sup> Das Kriegsschiff aus dem 19. Jahrhundert.



„Luftschiff“, das sich am unberührbaren<sup>503</sup> Mast – erneut der Verweis auf die Turmspitze – befindet. Die vierte Strophe bezieht die figurale Ornamentik am Admiraltätsgebäude, die Medusen an seinen Wänden, in den Text ein.<sup>504</sup> Die rostigen Anker aus der zweiten Zeile dieser Strophe liegen vor dem Gebäude und sind darüber hinaus auf den Torgittern angebracht.

Diese konkrete Schiffslexik weitet Mandel'stam auf die Funktion und Geschichte des Gebäudes aus, um mit ihr in einem weiteren Schritt auch St. Petersburg zu beschreiben. Das Gebäude beherbergt wie eine Arche – so der Vergleich der Admiralität mit dem biblischen Schiff – die (kultur)historische Essenz der Stadt, in der sie steht: Die Admiralität verkörpert die Intention des Stadtgründers, Schiffbauers und Zimmermanns Peters, der im Figurenrelief Neptuns Dreizack als Zeichen des neuen (See-)Machtzentrums überreicht bekommt mit der impliziten Aufforderung, Russland zu einer Seemacht zu machen. Petersburgs maritime Lage, seine Wahrzeichen (Anker und Kriegsschiff) spiegeln sich im Gebäude wieder, das darüber hinaus auch mit seiner zentralen Lage die Bedeutung für die Stadt versinnbildlicht: Fächerförmig laufen die magistralen Prospekte Petersburgs auf die Admiralität hin und auch wenn das Gebäude erst zwischen 1806 und 1823 seine bekannte Gestalt erhielt, so ist sein Turmspitzenmast dennoch ein „postpetrinisches“ stadtplanerisches ‚Lineal‘ geworden. Es ist der ‚Gradmesser‘, von dem aus sich die Stadt ausbreitet. Die klassizistische Baustilistik der Admiralität, die im Bild der Akropolis festgehalten ist, steht darüber hinaus für die neben dem Barock fruchtbarste Architekturperiode St. Petersburgs aus der Zeit zwischen ca. 1760 und 1825.<sup>505</sup> Über die vielfältigen Allusionen wird die Admiralität zur steingewordenen Historie Petersburgs,<sup>506</sup> zu dessen verdichtetem Repräsentanten, und tritt nach und nach in ein metonymisches Bezugsgeflecht mit der Stadt ein.

Mandel'stam überträgt diesen Blick auf das Gebäude auf den Bau des eigenen Textes und illustriert damit das akmeistische Textverständnis: Das Gedicht fungiert als geschlossener Organismus, analog zu einem außerliterarischen ‚Organismus‘ und wie dieser eine

---

<sup>503</sup> Unberührbarer Mast, weil die Turmspitze der Admiralität spitz und hoch und in Russland ungewöhnlich ist.

<sup>504</sup> Vgl. Nilsson, N.Å.: „Admiraltejstvo“, in: Ders.: Osip Mandel'stam. Five Poems. Stockholm 1974. S. 9-22. Hier: S. 18.

<sup>505</sup> Mit dem Synod und dem Senatsgebäude, dem Generalstab auf dem Schlossplatz, dem Gostinnyj dvor, der Neuen Börse, dem Aleksandrinskij- und Mariinskij-Theater und auch dem Michailovskij dvorec (heute Russisches Museum) sind markante Baudenkmäler Petersburgs in diesem Stil gebaut.

<sup>506</sup> „These allusions conjure up the poets life and works that are connected with Petersburg. To the...pairs of oppositions [up-down, air-earth/water, movement-rest] a new one is added: now ~ then. An historical context and atmosphere are evoked right from the beginning, tradition as a dynamic, challenging part of the present.“ Nilsson, 1974. S. 11.

metonymische Einheit seiner gesamten kulturellen Umgebung.<sup>507</sup> Auf diese Weise kann Mandel'stam in *Admiraltejstvo* die gesamte Kunstauffassung der akmeistischen Strömung entfalten und mithilfe des Petersburger Baukontextes in ihrer „literarischen Umgebung“ charakterisieren: Er grenzt sie von der symbolistischen Ästhetik ab und versteht das Text-Gebäude als akmeistische Verdichtung literarischer Traditionen.

In den letzten beiden Versen der zweiten Strophe verhandelt Mandel'stam den Begriff der (Kunst-)Schönheit, den er mithilfe der Baumetaphorik illustriert: „*On učit: krasota – ne prihot' poluboga, / a chiščij glazomer prostogo stoljara.*“ / „*Er lehrt: Schönheit entspringt nicht der Vision eines Halbgottes/ Sondern ist das raubgierige Augenmaß des Zimmermanns.*“ Mandel'stam spricht sich für eine Schönheit aus, die sich vom Augenmaß eines geschickten Zimmermanns (auch das ist Peter der Große) berechnen, formen, modellieren lässt. Er kontrastiert diese handwerkliche Form künstlerischer Arbeit mit dem *krasota*-Ideal eines (halb)göttlichen Visionärs, der sein Werk nicht plant, sondern es sich ausschließlich inspirativ eingeben lässt. Dazu bemerkt Mandel'stam in seinem Manifest *Utro Akmeizma/ Der Morgen des Akmeismus* (1912), gerade die auf ein visionär-prophetisches Schönheits- und Weltverständnis ausgerichteten Symbolisten seien schlechte Handwerker und verstünden es nicht, mit dem Wort-Material zu bauen: sie begriffen es in seiner symbolischen Dimension.<sup>508</sup> Im Gegenzug parallelisiert er das Zimmermannshandwerk, das in *Admiraltejstvo* Schönheit entstehen lasse, mit dem künstlerischen Handwerk der Akmeisten, die planvoll mit ihren Werkzeugen (Metrik, wie dem sechshebigen Jambus und dem Kreuzreim) das Wort- und Bildmaterial zu einer greifbaren Kunstschönheit fügten. Diese basiere nicht auf einer nebulösen Transzendentalität, sondern fuße – ganz analytisch – in der Dreidimensionalität der Welt: „*Stroit' možno tol'ko vo imja ,trech izmerenij', tak kak oni est' uslovie vsjakogo zodčestva.*“<sup>509</sup> / „*Bauen kann man nur im Namen der drei Dimensionen, denn sie sind die Bedingung jedes Bildhauers.*“

Mandel'stam, der die Akmeisten als Text-Bildhauer versteht, entwickelt vor diesem Hintergrund das akmeistische Kunstverständnis in den letzten beiden Strophen von *Admiraltejstvo* weiter. Dort addiert er die vier Elemente zur basalen Bau-Struktur der Welt. Dann ergänzt er dieses Grundgerüst durch ein fünftes, von freier Menschenhand geschaffenes

---

<sup>507</sup> Justin Doherty erkennt diese Haltung in Gumilevs theoretischen Arbeiten und Texten, attestiert jedoch auch Mandel'stam eine entsprechende Attitüde, die damit zu einer der zentralen Ideen des Akmeismus wird: „As the basis for a theory of poetry, then, it [idea of the organism as a model of wholeness and integrity] reveals an attitude to the individual text as both an integral entity, and an embodiment of its whole cultural environment in microcosm.“ Doherty, 1995. S. 112.

<sup>508</sup> Vgl. Mandel'stam, O.: „Utro akmeizma“, in: Džimbinov, S. (sost.): *Literaturnye manifesty ot simvolizma do našich dnej*. M. 2000. S.130-135. Hier: S.132f.

<sup>509</sup> Mandel'stam, 2000. S. 133.

Element. Jenes stellt einen Widerspruch und eine Herausforderung für die Überlegenheit des Welt-Raumes dar, der sich aus den vier Elementen sowie den drei Dimensionen, deren Fesseln in der vierten Strophe zerrissen werden, konstituiert. Der weise Bau der Admiralität stellt genau eine solche Herausforderung für den Raum dar, der ihre Existenz eigentlich nicht erlaube (*Ne otricaet li prostranstva prevoschodstvo/ Sej...kovčeg?/ Doch verneint nicht des Raumes Überlegenheit/ Diese...Arche?*). Mandel'stam erhebt hier die (Bau-)Kunst zu diesem fünften Element, eine Kunst, die dem Menschen Freiheit in Raum und Zeit gestattet.<sup>510</sup> Der Raum wird in seinem Supremat durch die Kunst herausgefordert, weil diese verschiedene Räume, an die sich kulturelle Traditionen und Kunstepochen (römisch-griechische Antike, Klassizismus) knüpfen, im Kunstwerk zusammenführen kann. Damit kann die Kunst das Spatium in eine zeitliche Kategorie verkehren: Im hybriden Raum des Kunstwerks lässt sich die vergangene Zeit vergegenwärtigen und erinnern, sie ermöglicht einen Rückblick, führt aber auch auf das Hier und Jetzt zurück. Die Zeit geht dabei jedoch ihres vergehenden, flüchtigen Charakters verlustig und wird als mögliches Supremat über den Raum ebenso verneint. Die Kunst und ihre Kunstwerke sind unabhängig von den Naturgesetzen des Raumes und der Zeit und können jeweils einen der beiden Antipoden mithilfe des anderen überwinden. In Mandel'stams Text scheint nicht nur die leichte, luftige Bauweise der Admiralität (ihre architektonische Kunst) die drei Dimensionen des Raumes zu überwinden, sondern die Möglichkeit der gedanklichen Zeit-Reise in die (ästhetische, kulturelle, politische) Entstehungsgeschichte des Gebäudes und seiner Umgebung.<sup>511</sup> Der Vergleich der Admiralität mit einem Schiff, das sich als räumliche Entität, als Foucaultsche Heterotopie<sup>512</sup>, durch die Meeresräume bewegen und sich damit anderen (kulturellen) Räumen annähern kann (vierte Strophe), erlaubt Mandel'stam die Ausweitung seines Kunstverständnisses zu einer weltumspannenden Dimension: Das Kunstwerk ist nicht allein in seinem angestammten kulturellen Fundament verankert. Es nimmt in sein Baumaterial auch fremdkulturelle

---

<sup>510</sup> Vgl. in Nikita Struves Monografie über Mandel'stam: „[V *Admiraltejsve*] Izkusstvo vozvoditsja do stepeni pjatoj stichii, sozdannoj svobodnym čelovekom i osvoboždajuščej ego ot uz trechmernogo mira. Ono – universal'no.“ Struve, N.: Osip Mandel'stam. London 1988. S. 200./ „[In *Die Admiralität*] wird die Kunst in den Rang eines fünften Elements erhoben, das vom freien Mensch geschaffen wurde und ihn von der Enge dreidimensionalen Welt befreit.“

<sup>511</sup> Die Zeit ist auch als vierte Dimension des Raumes denkbar und würde die Spannung der beiden Größen auflösen.

<sup>512</sup> In seinem Aufsatz über ‚andere Räume‘, die sich in einer Gesellschaft als abgeschlossene Entitäten befinden, beschreibt Michel Foucault das Schiff als idealtypischen Vertreter dieser Heterotopien, da es als Raum die Möglichkeit besitzt, sich außerhalb aller anderen Räume und Kulturen zu bewegen. Mandel'stam sieht in *Admiraltejsvo* zumindest im metaphorischen Sinne das heterotopische Potenzial des Gebäudes. Vgl. zum Schiff als Heterotopie Foucault, M.: „Andere Räume“, in: Barck, K. u.a. (Hrsg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Essais*. Leipzig 1993. S. 34-47. Hier : S. 45f.

Einflüsse auf, die im Fall der Admiralität im Bild der Akropolis festgehalten sind, und wird zum Teilhaber einer Weltkultur.

Analog zu der in der Admiralität aufgespurten Raum-Zeit-Spannung versteht sich das Gedicht *Admiraltejstvo* in seiner Spannung „between words, syntagmas, lines and stanzas (spatial level), and between poetic conventions and actual code (temporal level)“<sup>513</sup> als metonymischer Vertreter eines Weltkulturtextes, der – wie das Admiralitätsgebäude – seine russische Schnittstelle in Petersburg (im Petersburg-Text) hat. In dem Gedicht führt Mandel’štam verschiedene literarische Traditionslinien zusammen und macht sie zu einer neuen Einheit. Der für den Diskurs der Nördlichkeit relevante erste Halbvers des Textes *v stolice severnoj* bildet das bedeutendste Verweisungsgeflecht aus, das seine Wurzeln in der Romantik hat.<sup>514</sup> Nils Åke Nilsson erinnert in seinem *Admiraltejstvo*-Aufsatz an die Prosa Nikolaj Gogol’s, der die Protagonisten seiner *Peterburgskie povesti/ Petersburger Erzählungen* (1835-1842) in der *severnaja stolica* agieren lässt.<sup>515</sup> Weiterhin verweist er auf die Lyrik Aleksandr Puškins, in der die Phrase *severnaja stolica* ebenso ihren Platz hat (*Daleče severnoj stolicy/ Zabyl ja večnyj vaš tuman,/ Ferne der nordischen Hauptstadt/ Vergaß ich euren ewigen Nebel*). Neben Puškins Lyrik ist vor allem sein für den Petersburgmythos initiatorische *Mednyj vsadnik* als Subtext in Mandel’štams Gedicht präsent und erschließt sich nicht nur im Bild des Stadtplaners Peters des Großen, sondern ist ebenso aus dem Halbvers *v stolice severnoj* rekonstruierbar. Der Petersburgmythos bestimmt sich, wie sich bei Gumilev bereits zeigte, aus dem Gegensatz von urbaner Kultur der Hauptstadtmetrople und der natürlichen Ödnis des Nordens, über die sich die Stadt erhoben hat. Die Phrase *v stolice severnoj* wird als oxymorale Versinnbildlichung dieses Spannungsverhältnisses lesbar (*stolica*: Urbanität, *severnoj*: Naturödnis), die als Tradierung in Mandel’štams Text erscheint und dort in einem akmeistischen Zusammenhang steht. Mandel’štam nutzt Puškins Stadtgründungsmythos, um die Umsetzung seiner in *Utro Akmeizma* postulierten These vom Bauen-Dichten als Kampf gegen die Leere zu illustrieren: „*Stroit’ – značit borot’sja s pustotoj, gipnotizirovat’ prostranstvo.*“<sup>516</sup>/ „*Bauen – das bedeutet mit der Leere zu kämpfen, den Raum zu hypnotisieren*“.

---

<sup>513</sup> Nilsson, 1974. S. 18.

<sup>514</sup> Nilsson verweist auf die hier weniger relevanten Allusionen des Textes; so auf Michail Lomonosov und die russische Dichtung des 18. Jahrhunderts, auf die Mandel’štam mithilfe des ungewöhnlichen Metrums – dem sechshebigen Jambus – Bezug nimmt. Letzterer weite diesen Bezugsrahmen auf die deutsche und französische alexandrinische Dichtung aus. Vgl. Nilsson, 1974. S. 11.

<sup>515</sup> Vgl. Nilsson, 1974. S. 11.

<sup>516</sup> Mandel’štam, 2000. S. 133./ „Zu bauen bedeutet mit der Leere zu kämpfen, den Raum zu hypnotisieren.“ Das Zitat setzt sich fort mit einer weiteren auch auf die Admiralität zutreffenden Bemerkung: „Chorošaja strela gotičeskoj kolokol’ni – zlaža, potomu što ves’ ee smysl – ukolot’ nebo, popreknut’ ego tem, što ono pusto.“/

Auf der textlichen Metaebene öffnet Mandel'stam über eben jenes *v stolice severnoj* die Perspektive eines literarischen Kampfes gegen die kulturelle Leere und zeigt, dass die literarische Tradition seit Puškin die russische Kulturödnis bewältigt hat und mit dem Gedicht-Kunstwerk *Admiraltejstvo* ein aktualisiertes Zeichen dieser Tradition vorliegt.

Die nordische Repräsentanz zeigt der Vergleich mit Mandel'stams anderen beiden Architekturgedichten, die zusammen mit *Admiraltejstvo* als Programmgedichte in die Gedichtsammlung *Kamen'* eingegangen sind. Die beiden Texte *Notre Dame* und *Aija-Sofija/Hagia Sophia* sind Beschreibungen der Pariser und der Istanbuler Kathedrale, die – ebenso wie die Petersburger Admiralität – das akmeistische Kunstideal widerspiegeln. Auch sie stellt Mandel'stam in ihren architektonischer Machart und Baustilistik dar und überzieht beide Gebäude mit einer dichten Kulturschicht: Während die Hagia Sophia unter dem Einfluss der unterschiedlichen kulturgeschichtlichen (Bau)-Phasen von Heidentum, byzantinischem Christentum und dem Islam betrachtet wird,<sup>517</sup> führt Mandel'stam die christlich-mittelalterliche Baumeisterschaft der Gotik als Balance von Schwere und Leichtigkeit in *Notre Dame* auf das Kunstschöne zusammen.<sup>518</sup> Im Vergleich mit den beiden dem Kultus gewidmeten Bauten tritt mit der weltlichen Admiralität nicht nur eine „Säkularisierung“, sondern auch das jüngste Architekturdenkmal in die Trilogie ein. Auf einem kulturevolutionistischen Zeitstrahl markieren die drei Schauplätze Istanbul, Paris, Petersburg mit ihren markanten Bauten drei Epochen europäischer Kultur, die sich von Süden in den Norden hin aufgefächert hat. Mandel'stam verbindet über die (Bau-) Kunst diese drei Kulturstufen und überwindet die einzelnen Wirkräume durch die gemeinsame Aktualisierung in Gedichten. Er vereint diese Räume zu einer eurozentrischen Kultur, die nicht im für den russischen Kontext typischen Ost-West-Muster gedacht wird, sondern in den Kategorien von Norden und Süden.

Aus diesem eurozentrischen Blickwinkel heraus sieht Mandel'stam die russische Kultur durch die Petersburger Admiralität im westlichen Europa (und Europa in der russischen Kultur) vertreten und nicht im östlichen Moskowien. Mandel'stam verzichtet auf das geistliche Zentrum Russlands Moskau und beschließt seine architektonische Trilogie nicht mit der Darstellung eines dritten Kirchenbaus, der auf dem Kathedralen-Platz des Moskauer Kreml auffindbar gewesen wäre, sondern mit einem säkularen Gebäude.

---

„Der gute Pfeil des gotischen Glockenturms ist böse, denn ihr einziger Sinn ist es, den Himmel zu stechen, um ihm vorzuhalten, dass er leer ist.“

<sup>517</sup> Vgl. Rubins, M.: ‚Plastičeskaja radost' krasoty'. Ėkfrazis v tvorčestve akmeistov i evroprejskaja tradicija. SPb. 2003. S. 227.

<sup>518</sup> Vgl. Struve, 1988. S. 197-200.

In seinen drei Gedichten ist Mandel'stam nicht um eine Darstellung der christlichen Glaubensentwicklung bemüht: Vom mythischen „dritten Rom“ Moskau hätte ja eine direkte Bezugslinie zu Byzanz, dem zweiten Rom, bestanden. Vielmehr benutzt er die Kirchengebäude als kulturelle Speicher und Dokumente europäischer Baukunst, die in eine Reihe mit der weltlichen Admiralität treten, um so die Petersburger Kultur in Europa und seiner Tradition verankern. Wie Claire Cavanagh zeigt, ist für Mandel'stam

the Christianity of *Stone*, moreover, ... at a twofold remove from the East... Mandelstam's Christianity grows not so much from an Eastern, Hebrew past as from classical Rome and Greece. Christianity is,...'the legitimate heir of the myths of antiquity' and its birth produced 'the profound transformation that turned Hellas into Europe.' [cited passages taken from Mandelstam's essay *Pushkin and Skryabin*].<sup>519</sup>

Das Christentum gilt dem Akmeisten als kulturelles Transformationsmedium von der Antike ins europäische Mittelalter. Die Ausblendung einer ‚hebräisch-östlichen‘ Tradition des Christentums (Hebrew past) zeigt, dass Mandel'stam nicht auf einer politischen oder geistlichen Ost-West-Achse argumentiert, die typisch für das russische Denken in seiner ständigen Auseinandersetzung des eigenen Verhältnisses zum Westen gewesen wäre. Er arbeitet sich vielmehr im Rahmen der kulturellen Entwicklungslinie Europas von Süden (Griechenland, dem Römischen Reich) in den Norden (Petersburg) vor, der einerseits Abschlusspunkt dieser Evolution ist und andererseits zum Ausgangspunkt einer weltumspannende Kultursicht der Akmeisten, deren *toska po mirovoj kul'ture*<sup>520</sup>/ *Sehnsucht nach Weltkultur* wird. Der Norden bindet Mandel'stam nicht nur in eine literarische Tradition ein, sondern versetzt Russland in den europäischen Kulturkreis, um den sich das akmeistische Bauen-Dichten gegen die Leere zentriert.

### 1.1.3. Anna Achmatovas *Uedinenie* (1914): Biographistische „Einnordung“

Achmatovas Norden nimmt im Vergleich zu Gumilev und Mandel'stam eine sehr persönliche, individualistische Tönung an, die sich an die literarische Entwicklungsgeschichte ihres lyrischen Text-Ichs knüpft. Die Dichterin betreibt in ihrem Werk einen Biographismus, den Christine Gölz als Spiegelungen und Schutzmechanismen entlarvt und in den Raum purer Leser-Spekulation entlässt.<sup>521</sup> Die Vita ihres Text-Subjektes kongruiert in vielen autobiographisch „gestreuten“ Punkten aus Achmatovas Leben. So gehören genaue Datums- und Ortsangaben zu den Texten und fügen sich in ein ‚lyrisches Tagebuch‘<sup>522</sup> des weiblichen Text-Ichs, dessen Identität der Rezipient mit der der Dichterin hinter dem Text

<sup>519</sup> Vgl. Cavanagh, C.: Osip Mandel'stam and the Modernist Creation of Tradition. Princeton (NJ) 1995. S. 96.

<sup>520</sup> Mit diesem Credo beschreibt Mandel'stam die Poetik des Akmeismus in den 1930ern. Vgl. bei Doherty, 1995. S. 243f.

<sup>521</sup> Gölz, Ch.: Anna Achmatova. Spiegelungen und Spekulationen. Frankfurt a.M. u.a. 2000.

<sup>522</sup> Vgl. Lauer, 2000. S. 487.

kurzzuschließen verführt wird. Auch der intime, persönliche Ton, die unbedingte Ich-Perspektive und die inhaltliche Determination der Texte als „the precise expression of emotional experience“<sup>523</sup> erheben den Anschein, Text-Ich und Schöpferin seien identisch.

Achmatovas Ausrichtung ihrer poetischen Biographie an eigenen Lebensdaten bedeutet einen Entwicklungsbogen vom Schwarzen Meer nach Carskoe Selo, St. Petersburg-Leningrad und später, ab 1955, ins finnische Komarovo. Auch die Zeit während der Leningrader Blockade (9/1941-1/1944), in der Achmatova ins zentralasiatische (usbekische) Taškent evakuiert wird, schlägt sich in den Texten durch Datums- und Ortsangaben nieder und wird zu einer Station in der Vita des Text-Ichs. Achmatova differenziert diese Biographie nach einem südlichen und einem nördlichen (unter Ausschluss eines ‚östlichen‘) Aktionsradius(‘), die sie zu Eckpunkten in ihrem Dichterdasein semantisiert. Sie mythisiert sich in ihrer Dichterrolle, die sie durch die Taufe bzw. Namensgebung zu „Anna Achmatova“ (von Anna Gorenko) inszeniert. Sie betreibt ihre „Kunst als kontrolliertes Preisgeben, [die] nicht zu verwechseln [ist] mit Offenheit“<sup>524</sup>, sondern die vielmehr als Maske und inszeniertes Image vom Selbst fungiert.

In ihrem ersten Poem von 1914, *U samogo morja/ Am Meeresufer*, beschreibt Achmatova in vier langstrophigen Textabschnitten die Geschichte eines Mädchens, das auf seinen Märchenprinzen wartet. Hintergründig handelt es sich jedoch um den dichterischen Initiationsakt, der sich im selbst verfassten Lied dieses Mädchens spiegelt.<sup>525</sup> Das Mädchen „komponiert“ das Lied für seinen zukünftigen Liebsten, der jedoch verunglückt. Achmatova illustriert die Wandlung des Mädchens zur Dichterin im Bild der Schwalbe (*lastočka*), in die sich das Mädchen mit dem ersten Singen zu verwandeln glaubt.<sup>526</sup> Das Mädchen schätzt die neue Rolle dabei noch ungläubig ein: „*Ja pticej emu [Careviču] pokazalas’*.“<sup>527</sup> / „*Ich muss ihm [dem Prinzen] wie ein Vogel vorgekommen sein.*“ Achmatova nutzt den Verwandlungstopos in zweifacher Hinsicht: Einerseits verwendet sie das Bild, um den Wandel des Mädchens zu einer heiratswilligen Frau zu illustrieren, andererseits, um den Reifungsprozess des Mädchens zur Dichterin zu beschreiben.

---

<sup>523</sup> Harris, J.G.: Acmeism, in: Terras, V. (ed.): Handbook of Russian Literature. New Haven et al. 1985. S. 5-8. Hier: S.7.

<sup>524</sup> Nolte, B.: „Atelierbesuch Sophie Calle“, in: Die Zeit. Magazin. Leben. Nr. 26, 2008. S. 39f. Hier: S.40, rechte Spalte.

<sup>525</sup> Vgl. ausführlicher und insbesondere zum Christlichen und Heidnischen des dichterischen Initiationsakt in *U samogo morja* Götz, 2000. S. 153f.

<sup>526</sup> Die Schwalbe – in der Variante *kasatka* – ist der Name, den Mandel’stam für Achmatova in *Kassandra* von 1917 gebraucht, in dem Achmatova als dichterisches Pendant zur unglücklichen Prophetin Cassandra fungiert. Vgl. Kapitel IV, 1.2.1.

<sup>527</sup> Achmatova, A.: *Sobr. Soč. v 6-i tt. T. III: Poëmy. Pro domo mea*. Teatr. M. 1998 [1998b]. S. 15.

Die Initiation des Mädchens wird bereits im ersten Teil des Poems thematisiert. Dort hatte es noch das Heiratsangebot eines anderen jungen Mannes ablehnt, der ihr Muskatrosen schenken und sie – wenn er erwachsen ist – mit in den Norden nehmen wolle:

„Ja choču na tebe ženit'sja, -  
On skazal, - skoro stanu vzroslym  
I poedu s toboj na sever...“  
Zaplakal vysokij mal'čik,  
Ottogo čto ja ne chotela  
Ni roz, ni echat' na sever.<sup>528</sup>

„Ich will Dich heiraten, -  
Sagte er, „Bald werde ich erwachsen  
Und fahre mit Dir in den Norden...“  
Der große Junge fing an zu weinen,  
Denn ich wollte  
Weder Rosen, noch in den Norden fahren.

Zu diesem Zeitpunkt stellt sich das Mädchen ihr späteres „Erwachsenenleben“ als Königin an der Seite eines König vor: „*Podumaj, ja budu caricej, / Na čto mne takogo muža [kak mal'čika]*“<sup>529</sup> / „Denk mal, ich werde Königin, / Wozu ist mir dann solch ein Mann [wie der Junge] nützlich.“ Während hier die unbeschwerte Schwärmerei vom Erwachsensein noch vorherrscht, tritt diese Vorstellung später mit dem Tod des *Carevič* in den Hintergrund. Der Verlust des Liebsten lässt das Mädchen reifen: Es nimmt vom Königinnentraum Abschied. Mit diesem traurigen Verlust hat das Mädchen jedoch auch das Geschenk der eigenen Wandlung zur *Lastočka*-Dichterin erhalten.

Der Initiationsprozess im Text entwickelt sich von einer vermeintlich ‚herkömmlichen‘ Reifung des Mädchens in ein heiratsfähiges Alter zur Geburtsstunde als Dichterin. In der Retrospektive lässt sich das erste Bild, in dem das Mädchen noch unbeschwert auf den Jungen aus Chersones trifft und seine Avance ablehnt, spiegelbildlich zum zweiten Treffen des Mädchen mit dem *Carevič* lesen. Nicht nur die fehlende Heiratsreife des Mädchens hat die Bindung mit dem Jungen verhindert, sondern vor allem die Unkenntnis des Mädchens von der eigenen Berufung zur Dichterin. Jetzt, am Ende des Textes hat das Mädchen die Reife und hat eine Identität erhalten: Als Frau ist es bereit, die Muskatrosen des Jungen zu empfangen, als Dichterin in den Norden zu gehen.

Die Reifung zum Dichter, die mit der Bereitschaft, in den Norden zu gehen, angedeutet wird, vollzieht sich im Folgetext zu *U samogo morja*.<sup>530</sup> Im unstrophigen *Uedinenie/ Abgeschiedenheit* wird das Mädchen aus dem Süden zu Achmatovas charakteristischem Text-Ich einer Dichterin personalisiert. Der Text ist neben *U samogo morja* einer der wenigen vorrevolutionären Texte Achmatovas, in denen der Norden explizit benannt wird, entstanden

---

<sup>528</sup> Achmatova, 1998b. S. 9.

<sup>529</sup> Achmatova, 1998b. S. 9.

<sup>530</sup> Achmatova verweist in *U samogo morja* auf das Szenario, das ihr Mann Nikolaj Gumilev 1908 in *Ozero Čad/ Der Tschad-See* dargestellt hat. Dort beschreibt er sie ihren Königinnen-Status an der Seite eines mächtigen afrikanischen Herrschers und wie sie als Vogel aus dem Süden in den Norden davongetragen wird. Achmatovas *U samogo morja* greift über die Nord-Süd-Ausrichtung das Spiel zwischen Mann und Frau sowie das Bild des Vogels Bilder aus Gumilevs Text auf und verbindet die eigene Text-Sie mit der bei Gumilev.



ebenfalls 1914.<sup>531</sup> Beide Gedichte erscheinen trotz der unterschiedlichen Länge und des Tons als spiegelbildliche Projektionen des Text-Ichs ans Ufer des südlichen Schwarzen Meers (*U samogo morja*) und ans Ufer der ‚nördlichen Meere‘ von Ost- und Nordsee (*Uedinienie*).

Während *U samogo morja* explizit die Dichterwerdung in das Textzentrum stellte, nimmt sich *Uedinienie* der Stellung des Dichter-Ichs, seiner Haltung gegenüber der literarischen Tradition und des Schaffensprozesses selbst an. Auf der metatextuellen Ebene wird die Positionierung des Ichs im Norden in *Uedinienie* nicht nur zum Zeichen dichterischer Adoleszenz, sondern zur Hypostase der akmeistischen Haltung der Text-Persona:

Tak mnogo kamnej brošeno v menja,  
Čto ni odin iz nich uže ne strašen.  
I strojnoj bašnej stala zapadnja,  
Vysoko sredi vysokich bašen.  
Stroitelej ee blagodarju,  
Pust' ich zabota i pečal' minuēt.  
Otsjuda ran'se vižu ja zarju,  
Zdes' solnca luč poslednej toržestvuet.  
I často v okna komnaty moej  
Vletajut vetry severnych morej  
I golub' est iz ruk moich pšenicu...

A ne dopisannuju mnoj stranicu -  
Božestvenno spokojna i legka,  
Dopišet Muzy smuglaja ruka.<sup>532</sup>

So viele Steine sind auf mich geworfen,  
Dass auch nicht einer von ihnen [mehr] schrecklich ist.  
Und zum schlanken Turm wurde die Falle,  
Zum hohen unter hohen Türmen.  
Seinen Baumeistern sage ich Dank,  
Mögen ihre Sorgen und ihr Leid vergehen.  
Von hier erblicke ich die Morgenröte früher,  
Hier triumphiert der letzte Sonnenstrahl.  
Und häufig kommen zu den Fenstern meines Zimmers  
Die Winde der Nordmeere geflogen,  
Und eine Taube frißt aus meinen Händen  
Weizenkörner...  
Die von mir unvollendete Seite jedoch –  
Wird göttlich ruhig und leicht  
Die gebräunte Hand der Muse zu Ende schreiben.<sup>533</sup>

Das vierzehnzeilige Gedicht ist trotz der fehlenden strophischen Gliederung wie ein Sonett konzipiert.<sup>534</sup> Die ersten vier Verse führen das Ich als gebrandmarkte „Sünder“-Person ein, die sich davon jedoch unabhängig gemacht zu haben scheint und sich – wie in den folgenden vier Versen deutlich wird – in einen Turm geflüchtet oder freiwillig begeben hat. Das zweite Quartett zeigt die Dankbarkeit des Ichs für diesen Turm und den Triumph, von dort besser Morgenröte und Abendrot beobachten zu können. Die beiden Terzette konzentrieren sich nach den beiden Positionierungen des Ichs gegenüber den Mitmenschen, einerseits den „Steinwerfern“ und andererseits den „Baumeistern“, auf die Abgeschiedenheit (*Uedinienie*) des Ichs und sein Dichterschaffen im Turm, in den nur die Muse Einlass findet.<sup>535</sup>

<sup>531</sup> Auch wenn Achmatova – wie Mandel'stam – die nördliche Hauptstadt zu einem ihrer zentralen Textthemen macht, so kommt in ihrem Petersburg das „Nordische“ als Grund- und Ausgangspunkt oder als literarische Reminiszenz erst mit den *Severnye elegii* deutlich zum Tragen.

<sup>532</sup> Achmatova, A.: *Sobr. Soč. v 6-i tt. T.I: Stichotvorenija 1904-1941*. M. 1998 [1998a]. S. 183.

<sup>533</sup> Übersetzung von Götz, 2000. S. 182, 186, 189, 199.

<sup>534</sup> Das Reimschema AbAb CdCd Eef fGG und der semantische Spannungsbogen weisen den Text als Sonett aus.

<sup>535</sup> Während Achmatovas Text das Ich als Sünderin, die nach dem alttestamentarischen Ritus gesteinigt wird, einführt, endet er mit dem Dienst der schreibenden Muse für das im Turm sitzende, „erhöhte“ Ich, die es letztlich als Dichterin ausweist. Es zeigt sich die für Achmatova typische innere Spannung der Text-Persona zwischen Sünderin und „hoher Frau“, die eine charakteristische oxymorale Grundstruktur ihrer Texte bildet. Vgl. Žirmunskij, V.: *Tvorčestvo Anny Achmatovoj*. L. 1973. S. 91f.

Auf der metaliterarischen Ebene bezieht sich die Metapher des Turmes auf den symbolistischen „Turm“ des Vjačeslav Ivanov, dessen Wohnung im Turm am Taurischen Garten zwischen 1905 und 1907 zentraler Treffpunkt des Petersburger Literaturlebens war.<sup>536</sup> Achmatovas persönlicher Literatenturm wurzelt in diesem symbolistischen Fundament, seine Baumeister sind jedoch die Akmeisten, die aus dem Material des Steins und der alten Türme (der symbolistischen) neue, hohe (*vysoko sredi vysokich bašen*)<sup>537</sup> Türme konstruieren. Das Text-Ich errichtet am Ende von *Uedinenie* seine eigenen „Text-Türme“ neben den anderen Dichter-Bauwerken oder lässt sie von der Muse fertig stellen. Wie Götz für die beiden Terzette nachweist, unterlegt Achmatova dem Bild der Dichterin im Turm das symbolistische Sujet von Aleksandr Bloks *Carica smotrela zastavki*, das wiederum Puškin als Subtext benutzt.<sup>538</sup> Das Bild der Zarentochter, die im einsamen Turm sitzt, lässt sich als typisch symbolistisches Sujet des Märchenhaften weiteren Intertexten zuordnen. Es mag seinen Ursprung auch bei Andrej Belyj haben. Belyjs *veršina bašni/ Turmhöhe* sind in der *Severnaja Simfonija* zentraler Zufluchtsort der jungen Königin und des Königs, der in der vorparadiesischen Zeit Harmonie und glückseliges Leben verheißt. Auch in *Uedinenie* wird der Turm in einer für das Ich feindseligen Welt zum Ort friedlichen Daseins. Ebenso wie Achmatovas Ich die *zori* von dort früher und besser beobachten kann, so befindet sich auch Belyjs Königin der *Severnaja Simfonija* in der privilegierten Turm-Lage und kann in der immerdunklen Welt die Morgenröte sehen, die bei Belyj das bedeutende Prosperitätssymbol ist.<sup>539</sup>

Neben der typisch lunar-symbolistischen *zarja* greift Achmatova auch auf das markante Symbol des solaren Symbolismus – der Sonne – zurück, die das Text-Ich vom Turm aus am längsten beobachten kann. Einerseits reiht sich das Ich mit dem symbolistischen Bildgebrauch in dessen Tradition ein, überhebt sich jedoch über ihn, wenn es die Sonne länger und die *zarja* früher wahrnimmt als alle anderen – inklusive der symbolistischen Dichterpropheten. Das Ich bleibt dabei im Hier seines Turmes und ist durch die eigene, erhöhte akmé-Position nicht auf eine höhere Transzendentelebene, die die Symbolisten in das Erkennen der *zarja*- oder der Sonnen-Symbolik hineinlesen, angewiesen. Achmatova folgt damit Mandel'stams Motto aus *Utro Akmeizma*: „*My ne letaem, my podnimaemsja tol'ko na te bašni, kakie sami možem postroit*“.<sup>540</sup> / „*Wir fliegen nicht, wir steigen nur auf solche Türme, die wir selbst zu bauen*

<sup>536</sup> Vgl. Ebert, Ch.: „Vjačeslav Ivanovs „Turm“ – Experiment einer neuen Kultur- und Theaterauffassung“, in: Zeitschrift für Slavistik, Vol. 36,2, 1991. S. 160-168. Hier: S. 161.

<sup>537</sup> Entsprechend der *akmé*-Maxime vom Höhepunkt der Dichtung durch die Akmeisten.

<sup>538</sup> Vgl. ausführlich hierzu Götz, 2000. S. 191-202.

<sup>539</sup> Vgl. Kapitel II. 1.2.1.

<sup>540</sup> Mandel'stam, 2000. S. 135.

vermögen.“, mit dem er sich in seinem Manifest, wie Achmatova in ihrem Text, vom Symbolismus emanzipiert, ohne ihn kategorisch zu abzulehnen.

Der symbolistische Rekurs, seine akmeistische Umwertung und die Achmatovsche Individualisierung setzen sich in den Parametern der nordischen Meere, von denen die Winde durch das Fenster zum Ich hereinwehen, im zehnten Vers von *Uedinenie* fort. Neben der generell großen Bedeutung des Nordens für den Frühsymbolismus lenkt Achmatova mit der ungewöhnlichen Pluralform „nordische Meere“ die Aufmerksamkeit einmal mehr zu den nordischen Wassern bei Blok und Belyj. In Bloks *V djunach/ In den Dünen* (1906) speist sich der einfache (*prostoj*), schöne (*prekrasnyj*) Charakter der Seele des Text-Ichs aus dem salzigem Wind der ‚nordischen Meere‘: „*Moja duša prosta. Solenij veter/ Morej.../Ee pital.../I ja prekrasen – niščej krasotoju/ Zybných djun i severnych morej.*“<sup>541</sup> / „Meine Seele ist schlicht. Der salzige Wind/ der Meere.../ Hat sie gespeist/ Und ich bin schön – mit der Schönheit einer Waise/ Gewundener Dünen und nordischer Meere.“ Neben *V djunach* schreibt Blok im selben Jahr *V severnom more/ Im nordischen Meer*, das ebenso wie *V djunach* nicht an der Nordsee, sondern in den finnischen Badeorten bei Petersburg (Sestroreck) spielt. Das Gedicht setzt das ‚nordische Meer‘ als Zeichen der Divergenz zu südlichen Meeren. Über die Winde von den nordischen Meeren knüpft Achmatova eine weitere Korrespondenz zu Blok: Das Text-Ich aus *V djunach* weht in *Uedinenie* heran und bringt Achmatovas weibliche Text-Persona mit der entflohenen, wilden freiheitsliebenden und nicht zu bändigenden weiblichen Figur aus *V djunach* in Beziehung.<sup>542</sup>

Der zweite Verbindungslinie der *severnych morej* zum Symbolismus entspringt noch einmal Belyjs *Severnaja Simfonija*, die sich bereits zuvor als Intertext empfohlen hatte. Die *Simfonija* nimmt insbesondere im dritten der vier Teile eine weltumspannende Perspektive mit nordischem Zentrum ein und verwendet gerade dort entsprechende, zum Teil ungewöhnliche Plurale wie *severnye koroli/ nordische Könige* oder die spatialen Bilder *severnye polja/ nordische Felder*, *severnye goroda/ nordische Städte* und *severnye strany/ nordische Länder*, die Achmatova um *severnye morja* ergänzt. Achmatova und Belyj konstruieren eine allesumspannende nordische Welt, in der ihre Text-Personae agieren, und klammern die möglichen Alternativen (südliche, östliche, westliche Meere, Länder, etc.) aus. Dieser universalistische Blick auf den Norden schlägt letztlich doch die Brücke zur Nordsee, die

---

<sup>541</sup> Blok, 1960. S. 306.

<sup>542</sup> Vgl. zu Bloks Einfluss auf Achmatovas Lyrik (in Bezug auf die Frauen-Figuren) Žirmunskij, 1973. S. 55-66.

Achmatovas nordischem Panoptikum mit Henrik Ibsens Drama *Die Frau vom Meer* eine letzte Konnotation hinzufügt.<sup>543</sup>

In *Uedinenie* dient der Norden vor allem als Allusion auf den Symbolismus, den Achmatova akmeistisch zu einem Zitat-Bauteil des eigenen Textes umwertet und -gestaltet. Dort löst Achmatovas Text-Subjekt die vorherigen symbolistischen „Wort-Nutzer“ ab und lässt sich seinen Turm neben die anderen akmeistischen Textgebäude bauen. Ihrerseits appliziert Achmatova den Norden weiter auf den Lebensweg ihres Text-Ichs: Die nordischen Meere fungieren einerseits als identifikatorischer Raum des Ichs in seinem Dichterstatus, andererseits – im metatextuellen Zusammenhang – als emanzipatorisches Bild der Entwicklungsstufe dieses Dichtertums. In *Uedinenie* verlagert Achmatova ihr jetziges künstlerisches Wirkzentrum von seinem südlichen Initiationspunkt, der am Schwarzen Meer angesiedelt ist, hin zu den nordischen Meeren.<sup>544</sup>

Die ‚nordischen Meere‘ werden darum neben den von Gölz angeführten Hypostasen des Text-Ichs – Taube, Dichter, Muse<sup>545</sup> – zu einer weiteren Attributierung des Subjekts.<sup>546</sup> Diese steht bei Achmatova nicht in einem dichotomischen Verhältnis zu ihrem südlichen Meeres-Pendant: Beide Charakteristika sind über das Text-Subjekt im Dichterturm mitvertreten. Die für Achmatova charakteristische Oxymoralkombinatorik versinnbildlicht sich vor allem in ihrer Text-Persona, die nicht allein zwischen Sündern und „hoher Frau“ pendelt, sondern auch das Südliche mit dem Nordischen in sich vereint und deren Spannung aushält. Achmatova gibt ihrem Text-Ich mit dieser Vereinigung die Berechtigung, auf zwei Kultur- und Bildkreise zurückgreifen zu dürfen, die wie zwei Persönlichkeiten in „Achmatova“ eingehen und die ihre zweigeteilte Biographie illustrieren.

Aus der biographistischen Kompilation von Achmatovas Notizbüchern *Pro domo sua* zeigt sich, dass Achmatova bewusst zwischen einem südlichen Geburtsort und einem nördlichen Geburtsort differenziert. An das nordische Carskoe Selo bindet sie ihre erste Erinnerung, so dass der Ort zum ersten künstlerisch „tätowierten“<sup>547</sup> Raum für das akmeistische Ich wird: Als maßgebliches Mittel des akmeistischen Textschreibens gegen das kulturelle und historische Vergessen spiegelt die Erinnerung den Kampf gegen die Leere des Raumes. Achmatova

---

<sup>543</sup> Vgl. Raudar, 1981. S. 208-225.

<sup>544</sup> Zum „Geographischen“ des Wassers bei Achmatova: „Dort [in der ‚poetischen‘ Biographie] dient das Wasser der Bestimmung einer geographischen Herkunft, hier einer aus dem Bereich des Magisch-Mythischen. Die dichtende Persona ist in der ‚pseudo-biographischen‘ Lyrik häufig über ein Gewässer definiert, sei dies nun das Schwarze Meer (z.B. in *Am Ufer des Meeres*) oder die Neva.“ Gölz, 2000. S. 147.

<sup>545</sup> Vgl. zur Muse in den letzten Versen des Gedichts Gölz, 2000. S. 199.

<sup>546</sup> Vgl. Gölz, 2000. S. 202.

<sup>547</sup> Vgl. Lachmann, R.: *Gedächtnis und Literatur: Intertextualität in der russischen Moderne*. Frankfurt a.M. 1990. S. 383.

beginnt mit diesem Ringen in Carskoe Selo und initiiert sich dort über ihre erste Erinnerung als akmeistische Dichterin:

Ja rodilas' v Ivanovu noč'... 1889 g....Slučilos' éto na beregu morja pod Odessoj (...Bol'soj Fontan). Kogda ja rodilas', moj otec byl otstavnym kapitanom vtorogo ranga (inženerom-mechanikom) flota. Vskore posle roždenija byla perevezena na sever. Snačala v Pavlovsk, a zatem v Carskoe Selo, gde... prožila do 16 let... Moi pervye vospominanija – Car<skosel'skie>...parki.<sup>548</sup>

Ich wurde in der Johannisnacht 1889 geboren. Dies geschah am Meeresufer bei Odessa (Bol'soj Fontan). Mein Vater war zu jener Zeit pensionierter Flottenkapitän des zweiten Ranges (mechanischer Ingenieur). Kurz nach der Geburt wurde ich in den Norden gebracht. Zuerst nach Pavlovsk, dann nach Carskoe Selo, wo ich bis zum 16. Lebensjahr lebte. Meine ersten Erinnerungen – sind jene an die Parks in Carskoe Selo.

Dieser Erinnerungsort, dem Achmatova aus dem Süden als Säugling zugetragen wurde, fördert tatsächlich Achmatovas Erstlingsgedicht zutage, wie sie im nachfolgenden Absatz von *Pro domo sua* beschreibt: „*Pervoe stichotvorenije ja napisala v C<arskom> S<ele>, kogda mne bylo 11 l<et> (ono bylo čudoviščnym), no ran'she otec nazyval menja počemu-to „dekantenskoj poetessoj“.*“<sup>549</sup>/ „*Das erste Gedicht schrieb ich in Carskoe Selo als ich 11 Jahre alt war (es war scheußlich), aber früher schon nannte mich mein Vater aus irgendeinem Grund ‚dekadente Poëtessa‘.*“ Mit dem unverständigen *počemu-to/ aus irgendeinem Grund*, das sich auf ihren Kosenamen *dekadente Poëtessa* bezieht, deutet Achmatova die Divergenz zwischen bewusstem und unbewusstem Dichtertum an: Obwohl sie noch kein Lied oder Gedicht verfasst hat, wird ihr bereits der Dichternimbus verliehen. Jene Divergenz wird auch an der Differenz zwischen südlichem Odessa und dem nordischen Carskoe ablesbar. Während das pseudobiographische Ich im Süden noch ohne es selbst zu wissen Dichterin ist (vgl. *U samogo morja*), wird der Norden zum bewussten Anfangspunkt ihres Dichterlebens (*Pro domo sua*). Diese spatiale Zweiteilung transportiert sich weiterhin über eine Zweigesichtigkeit ihres Ichs, die Achmatova in dem Abschnitt *Dikaja devočka/ Wildes Mädchen* aus *Pro domo sua* durch zwei diametrale Verhaltensweisen illustriert:

Jazyčeskoe detstvo. V okrestnostjach étoj dači („Otrada“, Streleckaja buhta, Chersones. Neposredstvenno otsjuda antičnost' – éllinizm) ja polučila prozviščje „dikaja devočka“, potomu što chodila bosikom, brodila bez šljapoj i.t., brosalas' š lodki v otkrytom more, kupalas' vo vremja š storma i zagorala do togo, što schodila koža, i vsem étim š kirovala provincial'nych sevastopol'skich baryšen'. Odnako v Carskom Sele ona delala vse, što polagalos' v to vremja blagovospitannoj baryšne. Umela, složiv po forme ruki, sdelat' reverans, učtivo i korotko otvetit' po-francuzski na vospros staroj damy, govela na Strastnoj v gimnasičeskoj cerkvi./.../ V Carskosel'skich parkach tože antičnost', no sovsem inaja (statui). Čitala mnogo i postojanno. Bol'soe (po-moemu) vlijanie (na nee) okazal togdašij vlastitel'dum Knut Gamsun...Drugoj vlastitel' Ibsen...<sup>550</sup>

Heidnische Kindheit. In der Umgebung dieser Dača („Otrada“, die Streleckaja Bucht, Chersones. Unmittelbar von hier aus die Antike – der Hellenismus) erhielt ich den Spitznamen ‚wildes Mädchen‘, weil ich barfuss ging, ohne Hut spazierte usw., vom Boot aus ins offene Meer stürzte, während des

<sup>548</sup> Aus *Pro domo sua* in: Achmatova, A.: *Sobr. Soč. v 6-i tt. T. V: Biografičeskaja proza. Pro domo sua. Recenzii. Interv'ju. M. 2000 [2000b]. S. 179f.*

<sup>549</sup> Achmatova, 2000b. S. 180.

<sup>550</sup> Achmatova, 2000b. S. 215.

Sturmes schwamm und mich so bräunte, dass die Haut sich schälte, und schockierte mit all dem die Sevastopoler Provinzfräulein. Dennoch tat sie in Carskoe Selo alles, was sich in jener Zeit für ein wohl erzogenes Fräulein gehörte. Sie konnte die Hände nach der Etikette halten, einen Knicks machen, artig und kurz auf Französisch auf die Frage einer alten Dame antworten und auf dem Strastnoj Boulevard in der Gymnasialkirche fasten./.../ In den Parks von Carskoe Selo gibt es auch eine Antike, aber eine vollkommen andere (Statuen). Sie/Ich las viel und regelmäßig. Großen (nach meiner Meinung) Einfluss (auf sie) war der damalige Beherrscher des Geistes Knut Hamsun...Der andere Beherrscher war Ibsen...

Achmatova differenziert zwischen den beiden Welten von Chersones und von Carskoe Selo – zwischen freiem südlichen Leben im Draußen und nördlicher Gesellschaftlichkeit und Kulturosophik, deren nördlicher Status nicht zuletzt über die norwegischen Schriftsteller Knut Hamsun und Henrik Ibsen festgesetzt wird. Erst nach dem initiatorischen Dichtungsakt verwandelt sich jene Sie wieder in ein identifikatorisches Ich. Die südliche *dikaja devočka* ist eine noch schlummernde nordische *dekadentskaja poëtessa*, deren Selbst-Bewusstwerdung sich in einer anderen Lebensart und der Erlangung eines Egos manifestiert.

Achmatova führt beide scheinbar entgegengesetzten Lebensbereiche von Nord und Süd im Begriff der *antičnost'*/ *Antike* zusammen. Dabei ordnet sie der südlichen Antike den Hellenismus, der nördlichen die klassizistischen Statuen des Carskoe-Parks zu. Da Achmatovas Ich in beiden „Antiken“ zuhause ist, vereinigt es beide paradigmatischen Räume in der eigenen Dichterpersona. Die Autorin schöpft damit aus zwei kulturellen Traditionen, von denen der Hellenismus die „heidnische“, „gelebte“, „organische“ Antike, die Statuen von Carskoe Selo Zitate, Erinnerungen, Reflexionen über jene Antike und ihre Aktualisierungen sind. Das Achmatova-Ich reiht sich als drittes Element in diese Reihe ein und begründet eine nochmals ‚andere‘ *antičnost'*, die beides, Norden und Süden, in sich birgt und Gestern und Heute miteinander vereint: Achmatova verweist so auf das Bewusstsein für die kulturelle Herkunft und Tradition, in die sich die Dichter-Persona stellt und so am kulturellen Welttext teilhat.

Mit dem Eintritt in den Petersburger Literaturbetrieb erweitert sich Achmatovas Norden von der individuellen Ebene der Kindheit in Carskoe Selo um die kulturelle Dimension der akmeistischen und symbolistischen Literaturströmungen sowie die Tradition des Petersburg-Textes. In der letzten Phase ihres Lebens findet der Rückzug von dieser Petersburger Dimension statt, und der Norden tritt in eine letzte retrospektive Phase im finnischen Komarovo ein.

## **1.2) Skifskij-Leningrad: Transformationen des Nordens**

Nachdem sich das akmeistische Bedeutungsgeflecht des Nordens 1913/1914 endgültig ausgeprägt hatte, sah es sich mit der Oktoberrevolution erschüttert. Um 1917 ist bei Gumilev zunächst eine Intensivierung nordischer Themen merkbar, die im Zusammenhang mit seiner

Reise durch Schweden und Norwegen steht. Bei Mandel'stam bewegt sich der Norden bis 1917 vor allem in seinen „Petersburger Strophen“, aber auch im germanischen Kulturraum Ossians, der Wikinger und der Rheinmythologik Wagners. Achmatova arbeitet indirekt über ihre Petersburger Texte mit dem ‚Norden‘ und nennt ihn von den 1920er Jahren an wieder in ihren Texten.

Ab 1917 geht der Norden zusammen mit Petersburg als Ort der kulturellen Erinnerung verloren. Die von Puškin, Gogol' und Dostoevskij und den Akmeisten selbst ‚tätowierte‘ Stadt wird, wie Renate Lachmann resümiert, von den neuen historischen Schichten Petrograd und Leningrad überlagert.<sup>551</sup> Als *severnaja stolica* hat sie sich jedoch aufgerieben und tritt hinter diese ‚neuen‘ Schichten zurück. Gumilev, Mandel'stam und später auch Achmatova thematisieren in unterschiedlicher Weise diesen Wandel und extrapolieren den Norden aus dem sowjetisch-östlichen Petro-Leningrad, erinnern aber nur noch schemenhaft an das nordische Petersburg der Vergangenheit.

#### 1.2.1. Osip Mandel'stams *Kassandra* (1917): Hyperboreische Zuflucht des Nordens

Mandel'stam reagiert als einer der ersten russischen Dichter literarisch auf die politischen Ereignisse von 1917. Neben dem bereits im Juni verfassten Antikriegsgedicht *Dekabrist*<sup>552</sup> entstehen Ende des Jahres auch *Kogda na ploščadjach.../ Wenn auf den Plätzen...* und *Kassandra/ An Cassandra* als Kommentare zum revolutionären Russland. Während *Kogda na ploščadjach...* und *Dekabrist* vor allem die Beziehung zwischen der deutschen und der russischen Kultur und ihrem Verhältnis während des Krieges (*Dekabrist*) und nach der Oktoberrevolution (*Kogda na ploščadjach...*) aufgreift, thematisiert *Kassandra* die innerrussische Situation nach der Revolution.

*Kogda na ploščadjach...* agiert in einem bekannten Nord-Süd-Antagonismus, der die mit Russland freundschaftlich verbundene germanisch-nordische Kultur,<sup>553</sup> die eine wagnerianische Heroik besitze, aber „grob“ sei, mit der leichtfüßigen, spielerisch-fröhlichen Südllichkeit vergleicht. Mandel'stam belässt die entsprechende russische Position in einer ambivalenten Schweben, die sich aus den politischen Wirren bedingt und von der russischen Orientierungslosigkeit in allen Lebensbereichen zeugt.

---

<sup>551</sup> Vgl. Lachmann, 1990. S. 383.

<sup>552</sup> Vgl. hierzu die Analyse von Nilsson, N.Å.: „Mandel'stam and the Revolution“, in: Ders. (ed.): *Art, Society, Revolution. Russia 1917-1924*. Stockholm 1979. S. 165-178.

<sup>553</sup> Vgl. zu diesem Gedicht die Querverweise zu *Dekabrist* bzgl. der Freundschaft und Verwandtschaft russischer und deutscher Kultur bei Broyde, S.: *Osip Mandel'stam and His Time. A Commentary in the Themes of War and Revolution in the Poetry 1913-1923*. Cambridge/ London 1975. S. 41-43f.

In *Kassandre* fasst Mandel'stam diese Orientierungslosigkeit schärfer. Er konzipiert in diesem Text einen neuen „a-germanischen“, „griechisch-antiken“ Norden, um letztlich das zentrale Konzept der Petersburger Nördlichkeit zu dekonstruieren. *Kassandre* ist ein sechsstrophiger Abgesang nicht nur auf das zaristische Russland, sondern auch auf die eurozentrische Petersburger Kultur:

Ja ne iskal v cvetuščie mgnoven'ja Tvoich, Cassandra, gub, tvoich, Cassandra, glaz,	Ich hab sie nicht gesucht, in blühenden Momenten, Cassandra, deine Augen, deinen Mund, Doch in Dezemberrächten – schlaflos, ohne Ende – Quält uns nun die Erinnerung!
No v dekabre – toržestvennoe bden'e – Vospominan'e mučit nas!	
I v dekabre semnadcatogo goda Vse poterjali my, ljubja: Odin ograblen voleju naroda, Drugoj ograbil sam sebja.	Im Jahre Siebzehn, im Dezember Verlorst du – liebend – alles, was du zählst: <sup>554</sup> Der eine wird vom Volk geplündert, Der andre plündert sich schon selbst...
No esli èta žizn' – neobchodimost' brenda, I korabel'nyj les – vysokie doma – Leti, bezrukaja pobeda – Giperborejskaja čuma!	Wenn Leben stets in Fieberträumen enden, Wenn hohe Häuser Schiffe sind, ein ganzes Nest – So flieg, du Sieg mit abgeschnittenen Händen, Hyperboreerland der Pest!
Na ploščadi s bronevikami Ja vižu čeloveka: on Volkov gorjaščimi pugaet golovnjami: Svoboda, ravenstvo, zakon!	Auf einem Platz mit Panzerwagen, Reitern – Ein Mensch, ich seh ihn, da: er hetzt Die Wölfe fort mit lodernd hellen Scheiten: Heißt Freiheit, Gleichheit und Gesetz!
Kasatka, milaja Cassandra, Ty stoneš', ty goriš' – začem Stojalo solnce Aleksandra Sto let nazad, sijalo vsem?	Rauchschwälbchen, liebes du, Cassandra, Du stöhnst, du glühst – wozu, warum Schien wohl die Sonne Alexanders Vor hundert Jahren uns zum Ruhm?
Kogda-nibud' v stolice šaloj, Na skifskom prazdnike, na beregu Nevy, Pri zvukach omerzitel'nogo bala Sovrut platok s preskrasnoj golovy... <sup>555</sup>	Und irgendwann, in dieser Wahnsinns-Metropole An der Nawa, beim Fest der Skythenschar – Bei einem widerlichen Ball und zum Gejohle Reißt man das Tuch von deinem schönen Haar... <sup>556</sup>

Die sechs Strophen lassen sich zu thematischen Zweiergruppen zusammenfassen, die sich semantisch, aber auch in ihrer syntaktischen Parallelität aufeinander beziehen. Die erste und die fünfte Strophe sind zweiflerische Anrufungen der Cassandra, die eine Schere zwischen Gegenwart und Vergangenheit aufklappen. Die zweite und vierte Strophe beschreiben die gegenwärtige Situation im Petersburger Dezember 1917. Die dritte und sechste Strophe beschwören in einem hypothetischen Ton die Zukunft der Neva-Stadt, ihrer Bewohner und Kassandras. Sie fragen angesichts der revolutionären Geschehnisse konjunktivisch nach der eigentlichen Beschaffenheit und dem Sinn des Lebens.

<sup>554</sup> Im Original: wir.

<sup>555</sup> Mandel'stam, 1993b. S. 103.

<sup>556</sup> Übersetzung von Ralph Dutli aus Mandelstam, O.: Tristia. Gedichte 1916-1925. Hrsg. und übertr. von R. Dutli. Frankfurt a.M. 1996. S. 51.



Als Figur der griechischen Mythologie ist Cassandra dazu verdammt, zukünftiges Geschehen vorauszusagen. Ihre Tragik besteht jedoch darin, dass ihr niemand zuhört und glaubt. Sie prophezeite den Trojanern den Untergang ihrer Stadt, die in Mandel'stams Text in einer „Überblendung“, wie Ralph Dutli kommentiert, zum revolutionären Petersburg wird.<sup>557</sup> Mandel'stam positioniert sein Text-Ich damit kritisch und zweiflerisch gegenüber den Ereignissen des Herbstes 1917 und auch gegenüber sich selbst, denn es hat in „blühenden Momenten“ (*cvetuščee mgnoven'ja*) ebenfalls nicht auf die Prophetin hören wollen. Auf der Metaebene agiert das Text-Ich selbst als ein Prophet oder Visionär, der in die Zukunft blickt, die auch jene Kassandras inkludiert. Mandel'stam eröffnet über diese Metaebene das interpretatorische Feld für zwei sich im Gedicht überlagernde Visionen. Der Text zeichnet eine bedrohliche „Wahnsinnsvision“ (*šalyj/ wahnsinnig*) der politischen und gesellschaftlichen Umwälzungen, die mit den wölfischen Panzern und den Skythenfeiern sowie der Pest angedeutet werden. Darüber hinaus unterlegt Mandel'stam das Gedicht mit einen kulturellen Diskurs über die Zukunft der russischen Literatur. Dieser entwickelt sich einerseits aus der Verbindung der Cassandra-Figur mit Mandel'stams Dichterkollegin Anna Achmatova, der das Gedicht gewidmet ist,<sup>558</sup> andererseits aus den Allusionen im Text, die die erste und fünfte sowie die dritte und sechste Strophe bereitstellen. Das Zeichen des Dichter-Vogels, das bereits in Achmatovas *U samogo morja* auftritt, lässt Mandel'stam mit der *kasatka/ der Rauchschnalbe* auch in *Kassandre* wieder aufleben und macht es erneut zum Repräsentanten des Dichters bzw. der Dichterin Cassandra-Achmatova.<sup>559</sup>

In der fünften Strophe, der *kasatka*-Strophe, ruft Mandel'stam mit der Erinnerung an die Sonne Alexanders, die vor hundert Jahren den Menschen schien, die enge Beziehung der Akmeisten zur Dichtung Aleksandr Puškins auf. Er kontrastiert anhand dieser Beziehung die Differenzen zwischen dem Gestern (Puškin) und dem Jetzt (Achmatova, Mandel'stam). Mandel'stam bezieht sich intertextuell zunächst auf Puškins Freiheitsode *Vol'nost'*, die hundert Jahre zuvor – 1817 – entstand.<sup>560</sup> Er schlägt über Puškin die Verbindung zur Gegenwart der Cassandra-Achmatova, in der zwar vermeintlich *svoboda, ravenstvo, zakon*

---

<sup>557</sup> Vgl. Dutli, 1996. S. 216.

<sup>558</sup> Vgl. zum Beleg dieser Widmung Hesse, 1989. S. 160.

<sup>559</sup> Die Analyse der Cassandra-Achmatova-Figur in der Arbeit von Petra Hesse zeigt, dass sich Mandel'stam Achmatovas „prophetische“ Selbstinszenierung als Dichterin sowie ihr charakteristisches Oxymoralthema von Sündhaftigkeit und Heiligkeit zunutze macht, um das dichterische Wort von *Kassandre* zu einer prophetischen Befragung nach individueller und kollektiver Schuld und Unschuld zu erhöhen. Vgl. Hesse, 1989. S. 162f.

<sup>560</sup> Puškins Ode „[thematisiert] die historische Schuld des Absolutismus, aber im Bilde des abgerissenen Kranzes auch die Schuld und Schuldigkeit des Dichters“, über die – wie Hesse feststellt – einmal mehr die literarische Entwicklungslinie von Puškin zu Achmatova heraufbeschworen wird. Im gemeinsamen Bild des heruntergerissenen Dichter-Kranzes und des Cassandra-Tuches hält Mandel'stam diese Verbindung noch einmal symbolisch fest. Vgl. Hesse, 1989. S. 160f.

herrschen, der jedoch die in diese Motto-Trias aus der französischen Revolution gehörende Brüderlichkeit fehlt.<sup>561</sup> Neben der „staatsbürgerlichen“ Brüderlichkeit fehlt Mandel'stams Jetzt auch der bei Puškin virulente, beinahe kultische Freundschaftsbund einer Dichterbruderschaft. Das sowohl politisch-gesellschaftliche als auch kulturell gemeinschaftliche *vse/alle* aus Puškins Zeit wird für das Jetzt angezweifelt: „...*začem/ Stojalo solnce Aleksandra/ Sto let nazad, sijalo vsem?*“/ „*Wozu, warum/ Schien wohl die Sonne Alexanders Vor hundert Jahren **allen** zum Ruhm?*“ Unabhängig von der Frage nach der inhaltlichen Gültigkeit von Puškins Ode, stöhnt Cassandra im Namen der Akmeisten Mandel'stam und Achmatova über die Gültigkeit und Bedeutung von literarischer Tradition, in der Puškin markantester Bezugspunkt ist. Mandel'stam sieht sich 1917 einem nunmehr dominierenden Futurismus gegenüber, der gerade Puškin und jegliche Tradition ablehnt, wie das polemische Manifest *Poščečina obščestvennomu vkusu/ Eine Ohrfeige dem öffentlichen Geschmack* der Kubofuturisten 1913 zeigt.

Die futuristische „Kulturrevolution“ scheint 1917 auch politisch in Erfüllung zu gehen; findet ihren Ausdruck in der seit 1916 kursierenden Theorie zum Skythentum der Russen<sup>562</sup> Auf diese nimmt Mandel'stam in der letzten Strophe Bezug, wenn er eine Skythenfeier in Petersburg stattfinden lässt, an der Cassandra-Achmatova und mit ihr der russischen literarischen Tradition das Haupt entblößt werden soll. Das *Skifstvo* hat seine ersten anfänglichen Ideen bereits in den frühsymbolistischen Gedichten von Vladimir Solov'ev (*Ex Oriente Lux*, 1890; *Panmongolizm*, 1894), Konstantin Bal'mont (*Skify/ Skythen*, 1899), Brjusov (*Grjaduščie gunny/ Zukünftige Hunnen*, 1904/05). Es wurzelt in der Vorstellung von einer historischen Provenienz Russlands aus dem Osten, die in den Texten zunächst nicht nur aus der skythischen sondern auch der mongolischen (hunnischen) Geschichte Russlands abgeleitet wird.<sup>563</sup> Während die symbolistische Phase diese Idee hinter einem dominanten eurozentrischen Nord-Süd-Diskurs um ästhetische Werte zurücktreten lässt, entwickeln Brjusovs *My – Skify/ Wir sind Skythen* (1916) und Aleksandr Błoks *Skify* (1918) sowie seine *Dvenadcat'* (1918) die Idee weiter.<sup>564</sup> Das moderne Skythentum versteht sich als

<sup>561</sup> Steven Broyde sieht diese Absenz gleichbedeutend mit Chaos und Wirren. Vgl. Broyde, 1975. S. 32.

<sup>562</sup> Zwischen 1916 und 1917 erscheint *Skify/ Skythen*, eine Sammelbandreihe, die von R.V. Ivanov-Razumnik initiiert und zusammen mit Andrej Belyj herausgegeben wird, und die sich als zentrales Organ eines skythischen Geschichts- und Kulturverständnisses für Russland versteht. Vgl. zu den „Skythen“-Autoren und den Entwicklungsphasen des *Skifstvo* nach 1917 Hoffman, S.: „Scythian Theory and Literature, 1917-1924“, in: Nilsson, 1979. S. 138-164 sowie Dobringer, E.: Der Literaturkritiker R.V. Ivanov-Razumnik und seine Konzeption des Skythentums. München 1991.

<sup>563</sup> Die vorchristlichen Skythen dringen bereits im 8. Jahrhundert in das südliche Gebiet Russlands vor. Die Mongolen beherrschen Russland nach dem Kiewer Reich zwischen dem 13. und dem 15. Jahrhundert.

<sup>564</sup> Auch wenn Blok eine direkte Zugehörigkeit zum „skythischen Kreis“ um Ivanov-Razumnik verneinte, so galten seine beiden Gedichte als Versinnbildlichungen der skythischen Idee. Trotz des späten Erscheinens (beide

zeitgenössisches Gegenpart zu den Skythen des 7.-8. Jahrhunderts, die sich zwischen dem Don und dem Dnepr ausbreiteten. In Analogie zu den progressiven skythischen Kräften der Vergangenheit sollten sie für die Gegenwart künstlerische Kreativität und kulturelle Erneuerung gewährleisten.<sup>565</sup>

Mandel'stams Gedicht ist eine Reaktion auf diese „skythischen“ Ideen, die vor allem durch ihre Betonung einer östlich-barbarischen Erneuerung der russischen Kultur auffielen.<sup>566</sup> Das Östliche fungierte für die „Skythen“-Anhänger in einem komplementären Sinn zum Westlichen: das Westliche, vertreten durch eine hochgebildete Intelligencija, das Östliche durch den bisher unzureichend beachteten barbarisch-instinktiven *narod/ Volk*. In Zukunft sollten beiden Pole in einer neuen genuin russischen Kultur zusammengeführt werden.<sup>567</sup> Mandel'stam zeigt in seinem Gedicht gerade das bedrohlich Konfrontative des „skythischen“ Ansatzes für die gegenwärtige russische Kultur, die nicht „brüderlich“ vereint, sondern gerade aufspalten und zerstört würde. Das symbolische Herabreißen des Dichter-Tuches vom Haupt der Cassandra durch die Skythen sieht Mandel'stam in der dritten Strophe voraus, in der der drohende Verlust der akmeistischen (westlichen) Kulturkomponente durch eine mögliche skythische Kulturrevolution bereits thematisiert wird.

Das Text-Ich fühlt sich gemeinsam mit der Cassandra durch die Skythen in seiner Daseinsberechtigung als Dichter bedroht, wie die hypothetisch-fragende Zukunftsvision (*no esli*) der dritten und sechsten Strophe zeigt. Die dritte Strophe rekapituliert die akmeistischen Vorstellungen, die sich gegen einen symbolistischen *bred/ Wahn*, eine futuristische Urbanität der *vysokie doma/ hohe Häuser* sowie gegen einen „skythischen“, „verpesteten“ Nachfolger des Symbolismus (*čuma*) richtet:

No esli éta žizn' – neobchodimost' bređa,  
I korabel'nyj les – vysokie doma –

Wenn Leben stets in Fieberträumen enden,  
Wenn hohe Häuser Schiffe sind, ein ganzes Nest –

---

Texte entstehen nach *Kassandra*) rekapitulieren die Gedichte das Spektrum des Skythentums. Vgl. Hoffman, 1979. S. 138f und 160.

<sup>565</sup> Vgl. Hoffman, 1979. S. 140.

<sup>566</sup> Für die antike griechische Kultur sind die Skythen eigentlich *das* barbarische Volk des Nordens, im russischen Kontext des 20. Jahrhunderts ist ihr Barbarentum jedoch gen Osten verschoben. Vgl. Fink, 2004. S. 46f.

<sup>567</sup> Dabei hatten gerade die Symbolisten bis zur Revolution Bedenken ob dieser *Narodnost'/ Volkstümlichkeit*, die sich jedoch 1917 in eine Zuversichtlichkeit wendeten: „In the years before 1917, several scythians, notably Blok and Belyj, seemed more fearful than optimistic about the effects of the [Eastern] *narod's* barbarism on Russia. After 1917, however, they praised highly the scythian or ‚barbaric‘ potential in the *narod*...“ Hoffman, 1979. S. 150. Mandel'stam spielt in *Kassandra* auf die politische Gefahr einer *voleju naroda/ eines Willen des Volkes* an, wenn er in der zweiten Strophe auf die terroristischen Aktivitäten der *narodnaja volja/ Volkswille* der 1890er Jahre anspielt, die in der Ermordung Aleksandr des III. 1894 gipfelte. Er transferiert diese „Vorgeschichte“ auf den Sturz des Ministerpräsidenten der seit dem Februar bestehenden provisorischen Regierung Kerenskij's durch die Bolschewiken. Vgl. zu Kerenskij's Sturz auch das *Dekabrist*-Gedicht, das Nilsson in diesem Zusammenhang ausführlich bespricht. Nilsson, 1979. S. 166-172. Vgl. weiterhin zum Kerenskij-Poem *Kogda oktjabr'skij nam gotovil vremenščik.../ Als er das Joch von Bosheit und Gewalt...* (November 1917) bei Broyde, 1975. S. 29f.

Leti, bezrukaja pobeda –  
Giperborejskaja čuma!

So flieg, du Sieg mit abgeschnittenen Händen,  
Hyperboreerland der Pest!

Über die Zäsur der Verse stellt Mandel'stam dem jeweils letzten Teilvers einen „akmeistischen“ Anfangsvers gegenüber. Im Gegensatz zu einer „fiebrig-prophetischen“ anderen Wahrnehmung des Lebens bzw. eines *anderen* Lebens, betont Mandel'stam im ersten Teilvers die Diesseitigkeit und „Erdung“ der akmeistischen Wahrnehmung mit *éta žizn' / dieses Leben*. Im zweiten Vers differenziert er zwischen einem metaphorischen *korabel'nyj les / Schiffswald* und „hohen Häusern“. Der Vers verweist in seinen semantischen Feldern Wald/Natur, Schifffahrt und Haus auf Mandel'stams *Admiraltejstvo* und beschwört das Bild Petersburgs als maritimer Stadt, an deren Stelle des natürlichen „Nichts“ ein Wald aus Schiffen errichtet wurde.<sup>568</sup> Der *korabel'nyj les* ist im *pars pro toto* des Admiraltätsgebäudes versinnbildlicht und liest sich im Hinblick auf Mandel'stams Beschreibung in *Admiraltejstvo* nicht nur als Wald aus Schiffen, sondern auch als Schiff im Pappel-Ziffernblatt-„Wald“.

Der zu *korabel'nyj les* entgegengesetzte Halbvers *vysokie doma* lenkt die Aufmerksamkeit auf das Haus, das als Bild im bildlichen Zentrum der akmeistischen Baumetaphorik steht. In *Kassandre* haben die hohen Häuser jedoch diese metaphorische Qualität eingebüßt und sind nur moderne Hochhausbauten, die im Unterschied zum tatsächlich metaphorischen *korabel'nyj les* an keine Tradition anknüpfen und aus denen die Geschichte der Stadt nicht erkennbar wird. Mit ihnen zeigt sich der vom Futurismus gedachte „Bruch“ mit den Traditionen und der kulturellen „Diskontinuität“, die bei den Akmeisten „im Fluß eines kulturellen Erfahrungskontinuums aufgehoben...“ und abgelehnt wird.<sup>569</sup>

Mandel'stams Text-Ich fragt sich jedoch, ob nicht angesichts der aktuellen Situation sein eigenes „traditionsbewusstes“, „geerdetes“ Verständnis von der Welt falsch gewesen ist und schickt mit dem zynischen Ruf *Leti, bezrukaja pobeda! / Flieg, du Sieg mit abgeschnittenen Händen* den „fremden Sieg“ als Pest in das Hyperboreerland (*giperborejskaja čuma*).<sup>570</sup> Der „Sieg mit abgeschnittenen Händen“ verkörpert einen Sieg der „fremden“ literarischen Auffassungen, die nicht mit den Händen schreiben und ihr Handwerk verrichten, sondern ohne diese Erfolg haben. Die hyperboreische Pest kontrastiert das antike Bild der Hyperboreer, die als glückseliges mythisches Volk im Norden des Welt gelebt haben sollen,

---

<sup>568</sup> Das Bild des Schiffswaldes hatte Mandel'stam bereits in dem Kriegsgedicht *Sobiralis' ėlliny vojnoju... / Die Hellenen sammelten sich zum Krieg...* (1916) verwendet, um das unnötige Geschenk Englands an Russland im ersten Weltkrieg, die Schiffsflotte zu unterstützen, zu bezeichnen. Vgl. hierzu sowie zum zweiten Rekurs des Textes, den Perserkriegen Broyde, 1975. S. 20f.

<sup>569</sup> Vgl. Lachmann, 1990. S. 355.

<sup>570</sup> In diesen beiden letzten Versen der dritten Strophe ist die antipodische Beziehung der vorangegangenen Halbverse nicht auf die beiden Vollverse verteilt, wie der Gedankenstrich am Ende des dritten Verses nahelegt, sondern in eine innere Gegensätzlichkeit des gewandelt.

mit dem Bild einer Seuche (Pest), die eigentlich keinen Platz bei diesem Volk hat. Mandel'stam verortet sein akmeistisches Text-Ich im Hyperboreer-Petersburg und rekurriert dabei auf das Kulturgebilde der *severnaja stolica* aus *Admiraltejstvo*. Diese wandelt sich in der letzten Strophe zur *šalaja stolica* und verliert ihren nordischen Status, der gleichbedeutend mit ihrer Kulturtradition ist. Mandel'stam deutet diese Tradition mit dem Verweis auf Puškin an und stellt über das Sonnenbild einen Rückbezug zu den Hyperboreern her: Im griechischen Verständnis war das Hyperboreerland der Überwinterungsort Apolls, der als griechischer Sonnengott (Phoibos) und Gott der Künste (Musagetes) auch von den Hyperboreern verehrt wurde.<sup>571</sup> Weiterhin birgt der Begriff des Hyperboreerlandes auch den Bezug auf die Zeitschrift *Giperboreja*, die zwischen 1912 und 1913 das initiatorische Publikationsorgan für den Akmeismus war, und ihren Namen später auf den Verlag übertrug.<sup>572</sup>

Mandel'stams Rückgriff auf das antike griechische Weltverständnis in der dritten und letzten Strophe kontrastiert die beiden Reiche der Hyperboreer und der Skythen, die in *Kassandre* zwei mögliche Zukunftsvisionen zeichnen. Die konkreten politischen Ereignisse sind für Mandel'stam Katalysatoren für eine mögliche Kulturrevolution, die sich an die Begriffe von Skythentum und (akmeistischen) Hyperboreertum knüpfen. Mandel'stam schreibt dabei nicht nur das Hyperboreertum, sondern gerade auch das Skythentum, das eine genuin russische Kultur aus dem Westlichen und Östlichen etablieren will, in die griechische Denktradition ein, aus der letztlich das westliche Europa als *novaja Ėllada/ neues Hellas*<sup>573</sup> hervorgeht. Er untergräbt damit den Versuch der *Skify*, das Skythische als „nicht europäisch“ verwurzelt zu denken.

Auch wenn diese „europäische“ Wiege und Traditionslinie der russischen Kultur nicht von den „neuen Skythen“ ausgelöscht werden kann, so scheint es um die russische Tradition der Petersburger Periode mit dem Verschwinden der Stadt bereits geschehen zu sein: Mandel'stams Text arbeitet nicht mehr in den „Petersburger Begriffen“, für die das nun fehlende *severnij* stellvertretend steht, und hinterfragt deren Bilder – den Schiffswald, die Puškin-Sonne. Mandel'stam weicht auf ein fremdes Vokabular aus und tauscht signifikante eigene Motive gegen andere ein, wie der Wechsel vom bekannten *lastočka/ Schwalbe* zu

---

<sup>571</sup> Vgl. zu den „historischen“ Hyperboreerbildern Käppel, 2001. S. 11-27.

<sup>572</sup> Unter der Teilnahme Sergej Gorodeckij und insbesondere Gumilev erschienen insgesamt 10 Ausgaben, die von Michail Lozinskij herausgegeben werden. Der Name der Zeitschrift spiegelt die Quintessenz Gumilevscher Ästhetik wieder, die sich im apollinischen Sonnenkult der ewig jungen, glückseligen Hyperboreer manifestiert. Vgl. Kommentar von Vadim Krejd zu Sergej Makovskijs Erinnerung *Nikolaj Gumilev (1886-1921)*, in: Krejd, V. (red.-sost.): *Nikolaj Gumilev v vospominanijach sovremennikov*. Pariž/ N'ju-Jork 1989. S. 260f.

<sup>573</sup> Aus Mandel'stams Gedicht *Sobiralis' ėllyny vojnju.../ Die Hellenen sammelten sich zum Krieg....* von 1916.

*kasatka/ Rauchschnalbe* zeigt: Die Schnalbe *lastočka* illustriert für Mandel'stam Dichtung, Kunst, Schönheit,<sup>574</sup> die jedoch in Gefahr geraten ist und nur versteckt in der *kasatka* thematisiert werden kann. Über die assonantische Beziehung zur Kassandra geht sie ebenso wie Kassandra selbst in den Mythos der (eigenen) unheilvollen Zukunft ein.

Auch wenn Mandel'stam in seinen Texten charakteristischer Weise mit dem „antiken“ und dem eigenen Vokabular baut und beide miteinander verschränkt, so klingt in *Kassandre* das „Verschwinden der eigentlichen und der eigenen Worte“ mit der drohenden Auslöschung der Stadt Petersburg und der kulturhistorischen Petersburger Periode an. Die um „das Wort“, den „Logos“ bemühte akmeistische Dichtung sieht sich der Gefahr ausgesetzt, angesichts der revolutionären Ereignisse nicht mehr jeden Wortbaustein benutzen zu können. Ihr bleibt nur der übernommene Fremdbausatz übrig. Paradigmatisch versinnbildlicht das Bild der Hyperboreer, als „Fremdimage“ und „Ersatzwort“ den drohenden Verlust des eigenen Wortes (*Sever*). Darüber hinaus verschiebt sich nun auch die Perspektivik in den Süden, die eigentlich vom Norden aus auf die Welt gerichtet war, wie Lada Panova in ihrer umfangreichen Monographie zum Weltbild Mandel'stams herausarbeitet. Panova betont, dass weniger ein konfrontatives Gegeneinander von Eigen/Fremd im Mandel'stamschen Raumverständnis bedeutsam ist, sondern lediglich das Bewusstsein des eigenen Standpunktes in dem einen oder anderen Raum.<sup>575</sup> In *Kassandre* verliert das Text-Ich jedoch die Gewissheit über diese eigene nordische Position: Mit den Hyperboreern nimmt Mandel'stam die Perspektive des griechischen Südens auf den eigenen Raum ein und zeigt die Unfähigkeit der selbständigen existenziellen wie dichterischen Verortung.

Letztlich bleibt Petersburg mit der Überblendung von *severnaja* zur *šalaja stolica* nur in einem sagenhaften „hyperboreischen“ Konjunktiv bestehen: Die Existenz der Hyperboreer ist historisch nicht belegt, ebenso wenig wie eine genaue Lokalisierung ihres glückseligen Landes, so dass Mandel'stam mit seinem Hyperboreer-Bild die Existenz und Berechtigung seiner Dichtungstradition infrage stellt. Die Erschütterung durch die Erkenntnis, dass die eigene bisherige Wahrnehmung der Welt ein falsches oder „sagenhaftes“ Phantasiegebilde gewesen ist, dringt in der dritten Strophe des Textes durch und scheint in der letzten Strophe immer mehr zur Gewissheit zu werden.

Allein der Rückschritt zu den „fremden“, aber dem Russischen nahen und ähnlichen Worten der Hellenen/ des Hellenismus, eine Entwicklungslinie, die Mandel'stam in *O prirode slova/ Über die Natur des Wortes* zeichnet, rettet die Verwurzelung mit Europa. Die „griechischen“

---

<sup>574</sup> Vgl. Broyde, 1975. S. 85.

<sup>575</sup> Panova, L.: ‚Mir‘, ‚Prostranstvo‘, ‚Vremja‘ v poëzii Osipa Mandel'stama. M. 2003. S. 271ff.

Hyperboreer verbünden sich mit dem verlorenen gegangenen Petersburger Norden. Als „südliche Repräsentanten“ halten sie Mandel'stams nordisch-südliche Perspektive einer europäisch geprägten Kulturtradition aufrecht. Mandel'stam insistiert auf der „westlichen“ Ausrichtung seines Kulturverständnisses, das sich in den literarischen Texten als Nord-Süd-Denkachse niederschlägt. Die Frage nach einem kulturellen Ost-West-Gepräge stellt sich für ihn nur metaliterarisch und wird zugunsten des europäischen Westens entschieden.<sup>576</sup>

### 1.2.2. Nikolaj Gumilevs *Abissinija* (1918): Im Museum des Nordens

Gumilev reagiert auf die Geschehnisse der Revolution und des ersten Weltkrieges mit einer Flucht in die Imagination, in die eigene Vergangenheit, und verlegt sich damit zunehmend vom konkreten auf das metaphorische Reisen, das die Situation im zeitgenössischen Petersburg weitgehend ausblendet. In *Abissinija* erinnert er sich an Afrika-Fahrten, die in das abessinische Hochplateau (Äthiopien) geführt hatten. Die verschiedenen Reisen nach Afrika konstituieren die charakteristische Exotik und Andersartigkeit in seinen Gedichten, die mit dem Blick eines *evropeec/ Europäers* verfasst sind und die sich, wie auch im *Severnyj Radža*, aus einem Spiel mit den Antipoden Norden und Süden entwickelt. Das auf zehn und elf Strophen in zwei Abschnitten verteilte *Abissinija* verfolgt eine ähnliche Textstrategie wie *Žiraf/ Die Giraffe* von 1908, in dem das Text-Ich seiner Frau oder Geliebten zur Erheiterung gegen die (nordische) Tristesse eines Regentages von einer Giraffe, die am Tschad-See elegant flaniert, erzählt.<sup>577</sup> *Abissinija* beschreibt zunächst die Landschaft, die Geschichte Äthiopiens und die Eindrücke des Lebens in der afrikanischen Wildnis, bis sich in den letzten vier Strophen die Text-Persona explizit zu Wort meldet und den Leser in die Gegenwart des Ethnographischen Museums nach St. Petersburg versetzt:

- |   |  |
|---|--|
| 18. Kak ljubil ja brodit' po takim že dorogam, <sup>578</sup> | Wie liebte ich es, auf genau diesen Wegen zu wandern,        |
| Videt' večerom zvezdy, kak krupnyj goroch,                    | Abends die Sterne – wie riesige Erbsen – zu sehen            |
| Vybegat' na cholmy za kozlom dlinnorogim,                     | Auf die Hügel hinauszulaufen dem langhornigen Bock hinterher |
| Po nočam zaryvat'sja v sedejuščij moch.                       | In den Nächten in das grauende Moos zu versinken.            |
| 19. Est' muzej étnografii v gorode étom                       | Es gibt ein Museum für Ethnografie in dieser Stadt           |
| Nad širokoj, kak Nil, mnogovodnoj Nevoj,                      | An der breiten, wie der Nil, wasserreichen Neva              |

<sup>576</sup> In seinem Essay über Čaadaev thematisiert Mandel'stam den westlich-europäischen Fremdeinfluss auf die eigene Kultur, die dadurch bereichert würde. Vgl. hierzu auch Doherty, 1995. S. 261-264.

<sup>577</sup> Vgl. Pavlovskij's Anmerkungen zur Bedeutung Afrikas als Vergleichsfolie für Gumilevs russische Heimat in: Pavlovskij, A.: „O tvorčestve Nikolaja Gumileva i problema ego izučenijsa“, in: El'zon, M./ Groznova, N. (sost.): Nikolaj Gumilev. Issledovanija i materialy, bibliografija. SPb. 1994. S. 3-30. Hier: S. 25.

<sup>578</sup> Das Text-Ich bezieht sich auf die Karawanenwege, die es in der vorangehenden 17. Strophe beschreibt.

- |  |   |
|--|---|
| <p>V čas, kogda ja ustanu byt' tol'ko poetom,<br/>Ničego ne najdu ja želannej ego.</p>   | <p>Zu der Stunde, in der ich müde werde, nur<br/>Dichter zu sein<br/>Finde ich nichts Wünschenswerteres.</p>  |
| <p>20. Ja chožu tuda trogat' dikarskie veščī,<br/>Čto kogda-to ja sam izdalēka privez,<br/>Slyšat' zapach ich strannyj, rodnoj i zloveščij,<br/>Zapach ladana, šersti zverinoj i roz.</p>          | <p>Ich gehe dorthin, um die Dinge der Wildnis zu<br/>berühren,<br/>Die ich irgendwann selbst aus der Ferne<br/>mitbrachte,<br/>Um ihren Geruch zu riechen, der seltsam,<br/>verwandt und böartig ist,<br/>Den Geruch des Weihrauchs, der Wildtierwolle<br/>und der Rosen.</p> |
| <p>21. I ja vižu, kak južnoe solnce pylaet,<br/>Leopard, izognuvšis', polzet na vraga,<br/><br/>I kak v chižine dymnoj menja podžidaet<br/>Dlja veseloj ochoty moj staryj sluga.<sup>579</sup></p> | <p>Und ich sehe, wie die südliche Sonne flammt,<br/>Der Leopard, der vertrieben wurde, zum Feind<br/>kriecht<br/>Und wie in der dunstigen Hütte erwartet mich<br/>Zur fröhlichen Jagd mein alter Diener.</p>  |

Gumilev spielt in diesen letzten Strophen auf seine im Auftrag der Akademie der Wissenschaften unternommene Äthiopienreise von 1913 an.<sup>580</sup> Nach der Reise vermachte er dem Petersburger Museum für Ethnographie, das das Unternehmen mitfinanziert hatte, seine Sammlungen.<sup>581</sup> In *Abissinija* sind die ausgestellten Stücke dem Text-Ich vertraut, muten gar „heimatlich“ oder „verwandt“ (*rodnoj*) an und sind Erinnerung an eine vergangene Zeit. Gumilev holt dem Text-Ich die geliebte südliche Ferne zu sich in den Norden, die er über die „alliterarischen“ Flüsse Nil und Neva in Beziehung setzt.<sup>582</sup> Zugleich beschreibt diese Ferne auch eine andere Zeit, die im Museum wieder erfahrbar wird. Die Museumsfunktion, verschiedene Räume und Zeiten zu speichern und zusammenzuführen, ermöglicht dem Text-Ich – wie jedem seiner Besucher – eine imaginäre Reise. In *Abissinija* „personalisiert“ und individualisiert Gumilev die Museumserfahrung durch die besondere Beziehung seines Text-Ichs zu den afrikanischen Exponaten und fügt der imaginären Reise die zeitliche Dimension einer Reise in die eigene Vergangenheit hinzu.

Wie bereits im *Severnyj Radža* so versucht sich Gumilev in *Abissinija* in einem Transfer zweier unterschiedlicher Seinsbereiche, die auf der Achse Norden-Süden angelegt sind. Er spielt mit der Relativität der beiden Kategorien und verlagert den Süden über die Heterotopie<sup>583</sup> des Museums in den Norden. Umgekehrt schreibt Gumilev Elemente des Nordischen in den Süden ein und schildert den Norden im abessinischen Hochplateau topisch

<sup>579</sup> Gumilev, N.: Pol. Sobr. Soč. v 10-i tt. T. IV: Stichotvorenija. Poëmy. 1918-1921. M. 2001. S. 26-29. Hier: S. 29.

<sup>580</sup> Vgl. Gumilevs Brief an Brjusov vom März 1913 in: Gumilev, N.: Pol. Sobr. Soč. v 10-i tt. T. VIII: Pis'ma. M. 2007. S. 172.

<sup>581</sup> Vgl. Kommentar (Basker, Vachitova, Zobnin, Michajlov, Prokof'ev, Filippov) in Gumilev, 2001. S. 249.

<sup>582</sup> Vgl. Achmatovas Verbindung von Nord und Süd über die Meere. Vgl. Kapitel IV, 1.1.3. dieser Arbeit.

<sup>583</sup> Neben dem (Admiralitäts-) Schiff ist das Museum die zweite charakteristische Heterotopie, die die Akmeisten für die Illustration eines zeitlichen und räumlichen Relativismus nutzen. Vgl. das entsprechende Beispiel des Museums bei Foucault, 1993. S. 45f.



als unwirtlichen Raum, nachdem er das löwinnengleiche Land zunächst auf dem afrikanischen Kontinent verortet hatte:

- |  |   |
|--|---|
| <p>1. Među beregom bujnogo Krasnogo Morja<br/>I Sudanskim tainstvennom lesom vidna,<br/><br/>Razmetavšis' sredi četyrech ploskogorij,<br/>S otdychajuščej l'viceju schoža strana.</p>                      | <p>Zwischen dem Ufer des stürmischen Roten Meeres<br/>Und dem geheimnisvollen Sudanesischen Wald sieht<br/>man,<br/>Ausgestreckt zwischen vier Hochebenen,<br/>Ein einer ruhenden Löwin gleichendes Land.</p>                             |
| <p>2. Sever – éto boloto bez dna i bez kraja,<br/>Zmei černye podstupy k nim steregut,<br/>Ich sester, lichoradok, zloveščaja staja<br/>Želtolicaja zdes' obrela svoj prijut.</p>                          | <p>Der Norden – das ist Morast ohne Boden und Rand<br/>Schwarze Schlangen bewachen seine Zugänge<br/>Ihrer fiebrigen Schwestern bössartiger Schwarm,<br/>Der gelbäugige, hat hier sein Obdach gefunden.</p>                               |
| <p>3. A nad nimi nachmurilis' dikie gory,<br/><br/>Vekovaja obitel' razboja, Tigrè<sup>584</sup>,<br/>Gde oskaleny bezdny, vz-erošeny bory<br/><br/>I veršiny stojat v snegovom serebre.<sup>585</sup></p> | <p>Und über ihnen blicken die ungezähmten Berge düster<br/>drein,<br/>Das jahrhundertlange Heim des Räubers, Tigray,<br/>Wo die Abgründe gefletscht sind, die Kiefernwälder<br/>zottig<br/>Und die Höhen in schneeigem Silber stehen.</p> |

Gumilev eröffnet die zweite Strophe mit einer generalistischen Aussage, die auch den Norden in Russland und im Speziellen das St. Petersburg aus Puškins *Mednyj vsadnik* meinen kann. Dort erwächst die Stadt „iz topi blat [= bolot]“ / „aus dem Morast der Sümpfe“ und behält das *finskoe boloto/ den finnischen Sumpf* als Charakteristikum bei. Ebenso findet sich die Wendung des *prijut/ des Obdach* oder der Zuflucht bei Puškin wieder, die im Petersburger Norden nicht die gelbäugigen Schlangen nehmen, sondern die ärmlichen Finnen: „*prijut ubogogo čuchonca*“<sup>586</sup> / „das Obdach des ärmlichen Finnen“. Die Unzugänglichkeit des Nordens, die in Abessinien durch das Bild der von Schlangen bewachten Zugänge versinnbildlicht wird, ist in Petersburg durch die morastigen Nevaufur und das Walddickicht (bei Puškin: „*les, nevedomyj lučam*“<sup>587</sup> / „Wald, den Strahlen [der Sonne] unbekannt“) bedingt. Entsprechend ergänzt Gumilev das Walddickicht des Sudans (*Sudanskij tainstvennyj les*)<sup>588</sup> und die für den europäischen Leser überraschende Existenz von Kiefernwäldern (*bory*) aus der ersten und dritten Strophe zur Vorstellung eines schwer zugänglichen, menschenfeindlichen Nordens. Abgerundet wird diese Konzeption des Nordens durch die ihre Zähne bleckenden Abgründe und die düster dreinblickenden Berge, die analogisch in diejenige des europäischen Nordens mit einem finsternen Himmel und dem Meeres- oder Fjordabgrund topisch überführt werden können.<sup>589</sup> Auch ohne eine direkte Bezogenheit des

<sup>584</sup> Tigray ist zusammen mit dem in der vierten Strophe erwähnten Amchara das ursprüngliche Gebiet der Abessinier. Vgl. den Kommentar in Gumilev, 2001. S. 249.

<sup>585</sup> Gumilev, 2001. S. 26.

<sup>586</sup> Puškin, 1950. S. 378.

<sup>587</sup> Puškin, 1950. S. 378.

<sup>588</sup> Das Sudanesisches Waldgebiet beherbergt den größten Waldbestand des afrikanischen Kontinents.

<sup>589</sup> Konstantin Bal'monts *Uf'jorda/ Am Fjord* (1894) und *Čajka/ Die Möwe* (1894) zeigen, dass das *neprivetnoe nebo nachmurilos'/ der abweisende Himmel finster [dreinblickte]* (Čajka), und dass unter dem *chmuro severnoe*

afrikanisch-abessinischen auf den europäisch-petersburgischen Norden zeigt Gumilevs Gedicht dennoch den semantischen und funktionalen Parallelismus dieser beiden „nordischen“ Vorstellungen. Gumilev relativiert damit die Exotik und stellt Analogien zwischen dem vermeintlich fremden und dem vermeintlich angestammten europäischen Bereich her: In Abessinien befindet sich ein nordischer Morast, im Petersburger Museum sieht das Ich die südliche Sonne.

Die Exotik Afrikas bleibt bis zum Beginn des zweiten Teils trotz der exotischen Namen, Orte, Tiere und Menschen (Kannibalen) dennoch relativistisch. Vielmehr beschreibt Gumilev eine bedeutende Episode der äthiopischen Geschichte, in der der Thron durch den wichtigsten Regenten, den „König der Könige“ (Negus Negesti) Menelik in das Zentrum Äthiopiens verlagert wird (Strophe 5-9). Funktional erinnert die strategische Thronverlagerung an diejenige durch den „Zar der Zaren“ Peter den Großen von Moskau nach Petersburg, ohne jedoch als eine direkte Allusion aufzufallen.

Der zweite Teil des Poems beginnt mit einer Anrufung der *koldovskaja strana/ des Zauberlandes*, die in eine Reihe von Imperativen an ein Wanderer-Du mündet (Strophe 11). Der Leser blickt mit dem Reisenden vom Hochplateau auf ein Landschaftspanorama und hat das Gefühl, an einer Expedition zu Palmen, Kakteen, Pavianen, Zauberkundigen und Karawanen teilzunehmen (Strophe 12-17). Hier breitet sich die Exotik unentdeckter Länder und unbekannter mystischer Welten aus, wie die siebzehnte Strophe nahe legt:

- |  |  |
|--|--|
| <p>17. I posvjudu vverchu i vnizu karavany<br/>         Dyšat solncem i p'jut neogljadnyj prostor,<br/>         Uchodja v do sich por neotkrytye strany<br/>         Za slonovoju kost'ju i zolotom gor.<sup>590</sup></p> | <p>Und überall nach oben und nach unten die Karawanen<br/>         Atmen die Sonne und trinken die unüberschaubare<br/>         Weite,<br/>         Und gehen fort in bis heute unentdeckte Länder<br/>         Dem Elfenbein und den goldenen Bergen hinterher.</p> |
|--|--|

Die nachfolgende achtzehnte Strophe holt den Leser abrupt aus dieser Welt fort und in das Gebäude des Ethnographischen Museums. Die unüberschaubare Weite, die unentdeckten Länder, die Tiere und Pflanzen werden zu Exponaten einer Ausstellung und Teil einer individuellen Erinnerung und Vergangenheit. Die bis zu dieser Strophe ausgebaute Exotik wird wieder zurückgenommen und im Rahmen des Museums domestiziert.<sup>591</sup> Neben der räumlichen Beschränktheit des Museums tragen auch der Transfer der Exponate vom afrikanischen Süden in den Petersburger Norden sowie die Personalisierung des Geschilderten durch das in der achtzehnten Strophe auftretende Ich zur Domestizierung bei. Das Exotisch-

---

*nebo/ finster dreinblickend[en] nordische[n] Himmel ein mogučij les/ mächtiger Wald in die bezglagolnoj glubiny/ die wortlose Tiefe* (U f'orda) schaut. Vgl. Bal'mont, 1969. S. 84f.

<sup>590</sup> Gumilev, 2001. S. 28.

<sup>591</sup> Im Unterschied zu frühen „südlichen“ Gedichten wie *Ozero Čad* (1908) bleibt das Exotische hier nicht mehr ungebändigt.

Fremde erscheint dem Ich seltsam vertraut und heimatlich und macht es in der eigentlichen Neva-Umgebung des Museums, in der Gegenwart, selbst zu einem Fremden. Die „Heimat“ des Ich liegt nicht in der Neva-Stadt, sondern in der Erinnerung an Afrika; sie wird mit dem Museum aktualisiert und herbeigeholt.

Das Museum erleichtert dem Ich nicht nur den Zugang zur eigenen Erinnerung, sondern ermöglicht ihm, eine Identität als Ethnograph, Afrikareisender und Wildjäger anzunehmen, die neben die des Dichters (*byt'...poëtom*) tritt. Gumilev schneidet diese zweifache Identität auf ein Ich zu, das sich nichts Wünschenswerteres als das Museum vorstellen kann, wenn es vom „einfachen Dichtersein“ ermüdet ist (*„V čas, kogda ja ustanu byt' tol'ko poëtom/ Ničego ne najdu želannej ego [muzeja]“* / „Zu der Stunde, in der ich müde werde, nur Dichter zu sein“). Als Afrika- und Vergangenheitsreisender ist das Ich im Museum zuhause, als Dichter in der Neva-Stadt der Gegenwart. Die räumliche Bindung der einen und der anderen Identität wird über die Institution des Museums ausgehebelt und ermöglicht dem Ich den Wechsel von einem Raum, einer Zeit und einer Identität in den/die andere/n. Gumilev illustriert diesen Wandel mit Hilfe der Textperspektive: Von einem „Heranfliegen“ auf die fremde, frühere Welt, die zunächst noch unter dem Einfluss der dichterischen Gegenwart (Norden-Konzeption) steht, taucht das frühere, noch junge Ich als Reisender in diese vergangene exotische Welt ab. Am Ende (des Museumsbesuches) kommt die lyrische Persona wieder im Jetzt an, das wiederum noch Züge der eben verlassenen Welt hat (Neva-Nil, südliche Sonne). In *Abissinija* verlässt das Ich die nordische Umgebung, um in die eigene Vergangenheit in Afrika einzutauchen.<sup>592</sup> Auch wenn das Text-Ich im Museum seine Dichter-Identität hinter der des Reisenden zurücktreten lässt, wird über das Faktum des Textes *Abissinija* letztlich die Dichterrolle gewahrt. Die dichterische Imagination und Textarchitektur legt sich in *Abissinija* über das Sujet eines Afrikareisenden. Diese Überblendung spiegelt Gumilevs Vorstellung wider, in Literatur die eigene Affinität zu Andersartigem durch Reisen in fremde, ferne oder auch phantastische Welten, metaphorisch ausleben zu können.<sup>593</sup>

Das Text-Ich in *Abissinija* kann seine Reise nur noch erinnern und „metaphorisch“ vollziehen. Die einstmals „echte“ Reise rückt in den Bereich des Imaginativen und wir zu

---

<sup>592</sup> *Abissinija* agiert wie das zehn Jahre zuvor verfasste *Žiraf* (1908), das ebenso vom Norden in den Süden blickt, jedoch ohne die Ebene der Erinnerung in diesem Blick zu installieren. Beiden Gedichten ist gemein, dass sie eine imaginierte Reise in den Süden verfolgen, ohne dass sich die Textpersona jedoch tatsächlich dorthin zu begibt.

<sup>593</sup> „...his [Gumilev's] desire for otherness translated itself into voyages, in a manner remarkably close to the search for the ailleurs of his French precursor Rimbaud. In this sense literature functions as a type of synecdoche, indicative of only a virtual plenitude, but which is sensed to be something within eventual reach...“ Doherty, 1995. S. 253.

akmeistischer Gedächtnisliterar<sup>594</sup>. Damit bleibt die Erinnerungsreise und die damit einhergehende dominante Identität des Text-Ichs als Reisender nur eine kurze Flucht aus dem Jetzt und Hier, dem Dichtertum: Letztlich wird die Vergangenheit wieder zur Gegenwart, der Süden wieder zum Norden, der Reisende wieder zum Dichter.

Das gegenwärtige Hier im Petersburg von 1918 wird zu einem Ort, an dem sich das Ich fremd und in seiner Rolle als Dichter nicht mehr zuhause fühlt. Während sich „der Europäer“ in der zehnten Strophe von *Abissinija* über die Ähnlichkeit der abessinischen Völker und ihrer heimatlichen Landschaft wundert, wird für das Ich später der eigene Ort des Daseins mit dem Selbst „unähnlich“:

- |   |  |
|---|--|
| 10. I, smotrija na utesy u gornych podnožij,<br>Na duby i ogromnych nebes toržestvo,<br>Evropeec divitsja, kak stranno pochoži<br>Drug na druga narod i otčizna ego. <sup>595</sup> | Und, auf die Felsen und bergigen Sockel blickend,<br>Auf die Eichen und die Festlichkeit der riesigen Wolken<br>Staunt der Europäer, wie seltsam ähnlich<br>Einander das Volk und sein Vaterland sind. |
|---|--|

Auch ohne explizite Kenntnis der Gegenwart des Ichs, denn diese bleibt nur angedeutet, scheint es dort nicht heimisch, zufrieden zu sein und sich von seinem „Vaterland“ zu unterscheiden.

Das Ich bleibt letztlich im Norden, in der Gegenwart als Fremder „gefangen“ und sucht die Zuflucht im fremd-vertrauten Damals des Südens. Die Divergenz des Selbst vom eigenen Raum schließt auch die Dichtertätigkeit ein, die sich nunmehr im Erinnerungsschreiben heimisch fühlt, das sich an einem anderen Raum und einer anderen Zeit festmacht. Die Einbrüche der Gegenwart, des Nordens, des Dichterischen in diese Erinnerungen sind weniger Zeichen eines harmonischen Ausgleichs und Kontinuums von scheinbar diametralen Räumen, Zeiten, Lebensentwürfen, sondern Anzeichen der Brechungen und des Auseinanderfallens einer Kohärenz, die die akmeistische Dichtung auszeichnete. Gumilev zeigt – wie schon Mandel'stam –, dass der kulturelle Kontinuität und Stringenz suchende Akmeismus im revolutionären Peterburg keinen Ort hat und ein antagonistisches Fremdelement geworden ist.

Wie bereits angedeutet, arbeitet Gumilev von 1918 bis zu seinem gewaltsamen Tod 1921 an einer Art *Ars Poetica*. Er scheint damit seiner Dichter-Rolle treu zu bleiben, aber sein Dichter-Ich in *Abissinija* ist bereits ermüdet.<sup>596</sup> Gumilev verlagert jedoch seine literarische Tätigkeit vom Kreativen auf das Theoretisieren und zeigt damit, dass vitales akmeistisches

---

<sup>594</sup> Vgl. Lachmann, 1990. S. 369f. Entsprechend sei, wie Lachmann betont, die „Frequenz von Ausdrücken, die zum semantischen Feld Gedächtnis, Erinnern, Denkmal gehören, ...in der akmeistischen Lexik sehr hoch.“ Lachmann, 1990. S. 367.

<sup>595</sup> Gumilev, 2001. S. 27.

<sup>596</sup> Vgl. zu Gumilevs Ansätzen einer Poetik in den Essays *Anatomija sticha/ Die Anatomie des Verses* und *Čitatel'/ Der Leser* Doherty, 1995. S. 118-123.

Schaffen im veränderten Jetzt, zu dem auch der Petersburger Norden gehört, nur noch theoretisch möglich ist.

### 1.2.3. Anna Achmatovas *Severnye elegii* (1921-1964): Der Norden hinter Leningrad

Die von Mandel'stam mit dem Bild der Cassandra bedachte Achmatova sieht sich – ähnlich ihren Dichterkollegen – dem Verlust der kulturellen Verwurzelung gegenüber. Im Unterschied zu Mandel'stam und Gumilev, die nach der Revolution den Norden aus ihren Werken streichen (Mandel'stam), sich von ihm entfremden und aus Russland hinausverlagern (Gumilev: Skandinavien, Afrika), bedarf Achmatova gerade in ihrer späteren Lyrik des Nordens. Zwar verliert auch sie das nordische Sankt-Petersburg, nicht jedoch den Norden als Topos und Motiv: sie wertet ihn sogar zu dem Bestandselement, das von Petersburg übrig geblieben ist, auf. Nachdem Petersburg hinter Leningrad verschwunden ist, erscheint das Nordische als Zeichen der verlorenen Stadt. Es bleibt dabei in erster Linie Attribut der Text-Persona und ist nicht an einen bestimmten Ort gebunden. Über die Pseudobiographie der poetischen Dichterpersona, die im Süden „geboren“ und im Norden entwickelt wird, bleibt der Norden an das Text-Ich gekoppelt, wandert mit ihm und „stirbt“ endgültig erst mit ihm.

Das Dichter-Ich führt auf diese letzte Lebensphase mit den sieben *Severnye elegii/ Nördliche Elegien* hin, die ab 1921 entstehen und immer wieder umgearbeitet werden. Die *Ėlegii*, früh begonnenes zyklisches Gedichtkonglomerat des Spätwerks, behandeln aus unterschiedlichen Blickwinkeln unterschiedliche Phasen des Verlusts im Leben des Dichter-Ichs. Aufgrund der zeitlichen Differenz bei der Entstehung der einzelnen Texte und auch nach ihrem Inhalt sind die Elegien nur sehr allgemein auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen.<sup>597</sup> Achmatova veröffentlichte die Texte der *Severnye Ėlegii* zunächst einzeln und in Teilen sowie unter anderen Namen und fügte sie in einem Viererbund erstmals 1958 zusammen, veränderte sie danach jedoch weiter, so dass sich das Verbindende der Texte primär aus der gemeinsamen Überschrift und der kohärente Pseudoautobiographie des Text-Ichs konstituiert.

Die sieben Gedichte, die zu den *Ėlegii* gerechnet werden,<sup>598</sup> rekapitulieren verschiedene, aus Achmatovas Dichtung bekannte Aspekte. Die *Predystorija/ Vorgeschichte* (1940/1943), die erste Elegie, erzählt die kulturelle Vorgeschichte der eigenen literarischen Generation, die im „Russland Dostoevskijs“ verankert ist.<sup>599</sup> Achmatova nimmt hier ihren eigenen

---

<sup>597</sup> Vgl. Kravcova, I.: „Severnye elegii' Anny Achmatovoj (Opyt interpretacii celogo)“, in: Russian Literature, Vol. XXX, 1991. S. 303-315. Hier: S. 303.

<sup>598</sup> Nebst einem *Liričeskoe otstuplenie/ einer lyrischen Abschweifung*. Vgl. Achmatova, A.: *Sobr. Soč. v 6-i tt. T. IV: Knigi stichov*. M. 2000 [2000a]. S. 647.

<sup>599</sup> Vgl. ausführlich zum *myth of origin* der *Predystorija* Amert, S.: In a Shattered Mirror. The Later Poetry of Anna Akhmatova. Stanford 1992. S. 60-92.

Biographismus zurück und beginnt erst nach dieser *Vorgeschichte* in der zweiten Elegie *O desjatyč godach/ Über die Zehnerjahre* (1955) das eigene zukünftige Dasein zwischen sündhafter und verehrter Dichter-Persona, d.h. in Achmatovas typischer Doppelgesichtigkeit, darzustellen (vgl. *U samogo morja* und *Uedinenie*). Die dritte Elegie *V tom dome.../ In jenem Haus...* (1921) ruft die Vergangenheit mit einem Du auf, die sich um das Leben in einem gemeinsamen Haus spinnt und durch den Tod des Du ein Ende findet. Die Elegie verlockt zur Assoziation des Textgeschehens mit dem Tod von Achmatovas erstem Ehemann Gumilev im Entstehungsjahr des Gedichts 1921.<sup>600</sup> Die vierte Elegie *Tak vot on.../ Da ist er...* (1942) beschreibt die Krise des Ichs nach seiner Vertreibung aus dem Haus und seinem bisherigen Leben, das Achmatova mit ihrer eigenen Ausweisung aus Leningrad nach Taškent während der Blockade (9/1941-1/1944) überblendet. Die fünfte Elegie *Menja, kak reku.../ Mich, wie ein Fluss...* (9/1945) thematisiert die Orientierungslosigkeit des Dichter-Ichs im eigenen Leben und das Gefühl der Fremdbestimmtheit, die im drohenden Verlust der eigenen Identität gipfelt, am Ende jedoch in eine Selbstbeschwichtigung umgeleitet wird. Die sechste Elegie *Est' tri epochi/ Es gibt drei Epochen...* (5/1945) analysiert die unterschiedlichen Phasen des menschlichen Erinnerungsvermögens sowie des Vergessens, die erneut am Bild des Haus illustriert werden. Die siebte Elegie *A ja molču.../ Ich aber schweige...* (1958-1964) ist ein lautes, überall wahrnehmbares Schweigen, das das Ich zu einer bedrückenden und hohen Attitüde vor einem Gericht stilisiert, die es erst am Lebensende brechen wird. Achmatovas Schweigen bestand seit 1928, denn seit diesem Zeitpunkt, mit einer Unterbrechung 1940, war es Achmatova – kulturpolitisch oktroyiert – bis zur Tauwetterperiode untersagt, gesammelte Gedichte zu veröffentlichen.<sup>601</sup>

Die *Severnye elegii* entfalten die Dichtervita von Achmatovas Text-Ich in scheinbaren Momentaufnahmen (vier, fünf, sieben), individuellen Rückblicken (zwei, drei) und zwei „unpersönlichen“ Passagen (eins, sechs), die jedoch als Charakteristika aus Achmatovas Dichtung (literarische Tradition, Erinnern/Vergessen) bekannt sind und in der Zusammenstellung mit den anderen Texten erkennbar werden. Die Texte thematisieren auf ihre Weise einen Verlust für das Ich und opfern sich für dessen Erinnerung auf, wie das Puškin-Motto der *Ėlegii* vorgibt: *Vse v žertvu pamjati tvoej/ Alles für die Erinnerung an Dich*

<sup>600</sup> Vgl. Kommentar von N. Koroleva in Achmatova, 1998a. S. 876.

<sup>601</sup> Vgl. ausführlich zum Schweigen Abschnitt 2.3.4 *Die Rolle des sogenannten Schweigens* bei Daniel Henseler: *Texte in Bewegung. Anna Achmatovas Spätwerk*. Frankfurt a.M. u.a. 2004 [2004b]. S. 81-85. Vgl. auch bei Lauer, 2000. S. 693f. Lediglich einzelne Texte wurden in Zeitschriften gedruckt.

geopfert. Das Thema des Gedenkens und Erinnern wider das Vergessen konstituiert das gesamte Spätwerk Achmatovas.<sup>602</sup>

Mit den *Elegii* arbeitet Achmatovas Dichter-Persona nicht nur gegen das Vergessenwerden durch andere, sondern vergewissert vor allem sich selbst ihrer literarischen Wurzeln, der Herkunft ihrer Generation und des persönlichen Schicksals. In ihm sichert das Ich letztlich die eigene Identität, um die es in der fünften Elegie bangt:

- |  |  |
|--|--|
| 1. Menja, kak reku,                            | Mich hat, wie ein Fluss,                                   |
| 2. Surovaja época povernula.                   | Die rauhe Epoche umgewälzt.                                |
| 3. Mne podmenili žizn'. V drugoe ruslo,        | Man hat mir das Leben vertauscht. In anderem<br>Flussbett, |
| 4. Mimo drugogo potekla ona,                   | Vorbei am anderen fließt es,                               |
| 5. I ja svoich ne znaju beregov.               | Und ich kenne die eigenen Ufer nicht.                      |
| ...  | ...  |
| 22. I ženščina kakaja-to moe                   | Und irgendeine Frau hat                                    |
| 23. Edinstvennoe mesto zanjala,                | Meinen einzigen Platz eingenommen,                         |
| 24. Moe zakonnejšee imja nosit. <sup>603</sup> | Sie trägt meinen gesetzlichsten Namen.                     |

Der Verlust des Namens, das Ersetztwerden durch jemand anderes und das Bild des umgeleiteten Lebens-Flusses, dessen Ufer fremd sind, bezeugen die drohende Auslöschung der Identität des Ichs, die nicht erst mit dem Tod eintritt.<sup>604</sup> Das lyrische Ich beklagt die *nestojavšujusja žizn'*, das nicht zustande gekommene Leben (im alten Flussbett), das es gern gelebt hätte, in dem es seine ungekannten Freunde getroffen, Verse geschrieben hätte.<sup>605</sup> Die Frage, ob dieses „ungelebte Leben“ tatsächlich beneidenswerter gewesen wäre als das jetzige, bleibt hingegen ungeklärt: „*No esli by otkuda-to vzgljanula/ Ja na svoju teperešnjuju žizn',/ Uznala by ja zavist' nakonec...*“<sup>606</sup> „*Doch wenn ich von irgendwo/ Auf das jetzige eigene Leben blickte,/ Würde ich schließlich den Neid kennen lernen...*“ Am Ende der Elegie erkennt das Ich auch in seinem „fremden“, ausgetauschten Leben etwas Beneidenswertes, wenn es „von irgendwo“ darauf blickt: Es hat dieses Leben immerhin gelebt und muss nicht, wie das „nicht zustande gekommene Leben“ im Konjunktiv des *esli by* verharren. Als Beleg für die Evidenz des „substanziellen“, da gewesenen Lebens, bleibt dem Text-Ich die Erinnerung. Der Text manifestiert das Faktum der Erinnerung im Bild der einzigen Stadt, die das Ich kennt und liebt:

<sup>602</sup> Vgl. Świerszcz, A.: Die ‚literarische Persönlichkeit‘ von Anna Achmatova. Eine Rekonstruktion. Hamburg 2003. S. 279.

<sup>603</sup> Achmatova, 1999. S.108f.

<sup>604</sup> Das Ersetztwerden bezieht sich auf eine mögliche neue Dichtergeneration, in der der Platz des Dichter-Ichs von einer anderen Frau besetzt wird. Analog zum hier behandelten Text hatte Achmatova 1912 in ihrem programmatischen Gedicht *Ja prišla tebja smenit', sestra,.../ Ich bin gekommen, dich abzulösen, Schwester,...* den Wechsel von der müden symbolistischen Sophia zur akmeistischen Dichterin illustriert.

<sup>605</sup> „...Skol'ko ja družej/ Svoich ni razu žizni ne vstrečala,.../ I skol'ko ja stichov ne napisala...“ Achmatova, 1999. S. 108.// „...Wie viele Freunde,/ Die eigenen, habe ich nicht ein Mal im Leben getroffen,.../ Und wie viele Verse habe ich nicht aufgeschrieben...“

<sup>606</sup> Achmatova, 1999. S. 109.

- |   |   |
|---|---|
| 11. I skol'ko očertanij gorodov                 | Und wie viele Umriss von Städten                    |
| 12. Iz glaz moich mogli by vyzvat' slezy,       | Hätten aus meinen Augen Tränen treten lassen können |
| 13. A ja odin na svete gorod znaju              | Denn ich kenne auf der Welt nur eine Stadt          |
| 14. I oščup'ju ego vo sne najdu. <sup>607</sup> | Und aufs Geratewohl finde ich sie im Traum.         |

Entgegen der bisherigen textlichen „Verlust-Struktur der verpassten Möglichkeiten“ stiftet der zwölfte und dreizehnte Vers etwas Vorhandenes und scheinbar Beständiges aus dem damaligen Leben des Ichs. Achmatova bezieht sich mit dem zehnten und elften Vers auf das Gedicht *Leningrad* (1930) ihres Dichterfreundes Osip Mandel'stam, in dem Mandel'stam sein lyrisches Ich in „dessen Stadt, die ihm bis zu Tränen bekannt ist“ zurückkehren lässt: „*Ja vernulsja v moj gorod znakomyj do slez.*“<sup>608</sup> Die Tränen sind dort Ausdruck der Vertrautheit des Ichs mit der Stadt, die Achmatova in ihrer fünften Elegie auf die eigene Text-Persona überträgt. Auch sie hat in ihrem vergangenen Leben nur eine Stadt auf der Welt kennen gelernt, mit der sie „blind“ vertraut ist: Das Ich erkennt sie „aufs Geratewohl“ und findet sie im Traum. Über die Verbindung zur Stadt bewahrt sich das Ich einen Bezug zum früheren Leben im alten Flussbett.

Diese Verbindung fungiert im doppelten Sinne als Erinnerung. Einerseits befindet sich das Ich scheinbar nicht mehr an seinem Platz und versetzt sich über die Erinnerung an Altbekanntes zurück. Andererseits scheint auch die Stadt selbst nicht mehr an ihrem eigentlichen Platz zu sein: So impliziert die Wendung *ego vo sne najdu/ ich finde sie im Traum* nicht nur „blinde“ Vertrautheit, sondern auch die Divergenz von Traum, in dem das Ich die Stadt (wieder-) findet, und Nicht-Traum, in dem die Stadt verloren gegangen scheint. In der Verbannung der Stadt in die Welt des Traumes liegt der Grund der zu Beginn beschriebenen Klage eines umgebetteten Lebens: Nicht nur das Ich ist „außer sich“, sondern die heimatliche Stadt ist „versetzt“ worden und bedingt die eigentümliche Fremdheit des Ichs in der eigentlich bekannten Umgebung. Das Ich bindet die Verzweiflung über das verloren gegangene eigene Leben an die Gefahr des Verlusts der vertrauten Stadt – dem Zuhause – außerhalb der Welt des Traumes. Es hält jedoch die Erinnerung als Speicher und Zeuge der Existenz der Stadt und damit des Selbst dagegen.

Das Text-Ich und seine Stadt teilen scheinbar dasselbe Schicksal, das sich außerliterarisch im von den Akmeisten beklagten Verlust Petersburgs als Lebens- und Inspirationszentrum manifestiert. Die von der Text-Persona thematisierte „Vertauschung“ des eigenen mit einem fremden Leben und der Verlust des eigenen Namens finden ihr Echo in der Umbenennung Petersburgs in Leningrad. Sie bezeichnet den schleichenden Austausch der städtischen

<sup>607</sup> Achmatova, 1999. S. 108.

<sup>608</sup> Mandel'stam, O.: *Sobr. Soč. v 4-ch tt. T. III: Stichi i proza. 1930-1937. M. 1994. S. 42.*



Identität der kaiserlichen und kulturellen Hauptstadt mit der sowjetischen Stadt, die erstere in die Erinnerung abdrängt. Dass Petersburg dennoch die einzig vertraute, „gekannte“ Stadt für Achmatovas Text-Ich bleiben wird, zeigt die Analogie zu Mandel'stams *Leningrad*. Mandel'stam unterscheidet zwischen dem bezuglosen Stadtgerüst *Leningrad* und der persönlichen Beziehung zum Stadt-Wesen *Petersburg*, die er im Gedicht durch die namentliche Divergenz von Titel („Leningrad“) und Inhalt kennzeichnet:

Ja vernulsja v moj gorod znakomyj do slez	Ich bin in meine Stadt zurückgekehrt, vertraut bis zu Tränen
...	...
Peterburg! Ja ešče ne choču umirat' U tebjja telefonov moich nomera.	Petersburg! Ich will noch nicht sterben, Du hast die Nummern meiner Telefone.
Peterburg! U menja ešče est' adresa, Po kotorym najdu mertvecov golosa. <sup>609</sup>	Petersburg! Ich habe noch Adressen, Nach denen ich die Stimmen der Toten finde.

Während Leningrad nur in der Überschrift des Textes (im Gerüst) präsent ist, erscheint im Gedicht selbst nur Petersburg und die Verbindung des Ichs zur Stadt, um die es ebenso wie um das eigene Leben bangt. Achmatova differenziert in ähnlicher Weise zwischen den Umrissen von Städten (*očertanij gorodov*), die ihre Text-Persona zu Tränen hätten rühren können, und der einzig vertrauten Stadt, in der sie sich zurecht findet. Sie veröffentlicht<sup>610</sup> die fünfte Nordische Elegie einzeln unter dem Namen *Iz Leningradskich élegii* und synchronisiert auf diese Weise ihr Textverhalten mit dem Mandel'stams.

Dass diese Gedächtnis- und Gedenkarbeit der Gefahr des schleichenden, sukzessiven Vergessens ausgesetzt ist, führt die sechste Elegie vor. Dort knüpft Achmatova den überlebenswichtigen, aber bedrohten Erinnerungsspeicher an das Bild eines *uedinennyj dom/ einsamen [verlassenen] Hauses*, in dem man als eigentlicher Hausherr dennoch irgendwann fremd wird. Der Topos des Hauses wirkt bei Achmatova in einem noch engeren (persönlicheren) Rahmen als die Stadt identitätsstiftend, wie Elisabeth von Erdmann-Pandžić für die dritte und vierte Elegie zeigt.<sup>611</sup> Während die dritte Elegie das Haus als Symbol einer gemeinsamen Vergangenheit (Ehe) stilisiert, das jedoch von gespenstischen Dritten mitbewohnt wurde, verfolgt der *byvšij dom/ das frühere Haus* mit seinen Gedächtnisfenstern das lyrische Ich in der vierten *Elegija*. Achmatovas lyrische Persona monologisiert<sup>612</sup> dort

<sup>609</sup> Mandel'stam, 1994b. S. 42f.

<sup>610</sup> Veröffentlicht am 24. Januar 1964 in *Literaturnaja Rossija*, vgl. Kommentar von Koroleva in Achmatova, 1999. S. 496.

<sup>611</sup> Vgl. von Erdmann-Pandžić, E.: „Poëma bez geroja“ von Anna A. Achmatova. Variantenedition und Interpretation von Symbolstrukturen. Köln/ Wien 1987. S. 196ff.

<sup>612</sup> Die Titelvariation *Vrode monologa/ In der Art eines Monologes* deutet bereits auf das Selbstgespräch des Ichs hin. Vgl. Titel im Kommentar bei Achmatova, 1999. S. 418.

darüber, die Kontrolle über die inneren Ängste des Alterns zu verlieren, als sie das „vergangene Haus“ hinter sich spürt.

- |  |   |
|--|---|
| 11. Moj byvsij dom ešče sledil za mnoju              | Mein früheres Haus folgte mir noch nach                     |
| 12. Priščurenym, neblagosklonnym okom,               | Mit zusammengekniffenem, nicht gewogenem Auge,              |
| 13. Tam navsegda mne pamjatnym oknom. <sup>613</sup> | Wo für mich auf immer das Fenster der Erinnerung sein wird. |

Das Ich fühlt sich in der vierten Elegie von den eigenen Erinnerungen unangenehm eingeholt, die ihm zeigen, dass es altert und sich von seinem früheren Dasein (dem Haus) als Dichterin, als Petersburgerin entfernt.<sup>614</sup>

Die siebte Elegie scheint den Tenor des verloren gehenden Dichterlebens zum Ende zu führen und mit der schweigenden Dichterpersona des Textes einen resignativen Schlusspunkt unter den biographischen Entwicklungsbogen zu setzen. Das Ich droht als Dichter in einem dreißig Jahre andauernden Schweigen zu verstummen:

- |  |   |
|--|---|
| 1. A ja molču, ja tridcat' let molču.                      | Und ich schweige, ich schweige dreißig Jahre.         |
| 2. Molčanie arktičeskimi l'dami                            | Das Schweigen, wie arktischem Eis,                    |
| 3. Stoit vokrug bessčetnymi nočami,                        | Steht zahllose Nächte herum,                          |
| 4. Ono idet gasit' moju sveču.                             | Es wird meine Kerze löschen.                          |
| ...  | ...   |
| 7. Moe molčan'e slyšitsja povsjudu,                        | Mein Schweigen ist überall zu hören                   |
| 8. Ono sudebnyj napolnjaet zal,                            | Es füllt den Gerichtssaal aus,                        |
| ...  | ...   |
| 12. Ono vo vsem učastvuet, o Bože!                         | Es ist an allem beteiligt, o Gott!                    |
| ...  | ...   |
| 16. I razve ja ne vypila cikutu,                           | Und habe ich etwa nicht den Schierlingbecher geleert, |
| 17. Tak počemu že ja ne umerla                             | Warum also bin ich denn nicht gestorben               |
| 18. Kak sleduet – v tu samuju minutu?                      | - Wie es sich gehört - in derselben Minute?           |
| 19. Moe molčanie v muzyke i pesne                          | Mein Schweigen in Musik und im Lied                   |
| 21. V razlukach, v knigach...                              | In Trennungen, in Büchern...                          |
| ...  | ...   |
| 33. Ono moju počti sožralo dušu,                           | Es hat fast mein Seele aufgefressen,                  |
| 34. Ono moju uroduet sud'bu,                               | Es verstümmelt mein Schicksal,                        |
| 35. No ja ego kogda-nibud' narušu,                         | Aber ich werde es irgendwann brechen,                 |
| 36. Čtob smert' pozvat' k pozornomu stolbu. <sup>615</sup> | Um den Tod an den Richtpfahl zu rufen.                |

Das Schweigen des Ichs ist überall zu vernehmen und „spricht“: Wie arktische Kälte ist es in der Nacht spürbar und wandelt sich von einem dichterischen Gifttrunk zu einer Art Waffe des Ichs. Die Textpersona versagt sich ihrem dichterischen wie physischem Ende, trifft sie doch mit der Thematisierung ihres Schweigens im Text (Lied, Buch) eine Aussage und pervertiert damit die eigentliche Textaussage des Stummseins. Achmatova zeigt auch über den Reim an, dass das dichterische Schweigen im Text fingiert ist. Denn der Reim, der in den vorangegangenen Blankverselegien nicht vorhanden war, zieht sich in verschiedenen

<sup>613</sup> Achmatova, 1999. S. 18.

<sup>614</sup> Das Haus erinnert das Ich unter anderem an das Ende seiner Ehe. Der Textkommentar erkennt Achmatovas zweite Ehe mit Nikolaj Punin wieder, der mit ihr fünfzehn Jahre den Fontannyj dom in Petersburg bewohnte. Der Text endet jedoch mit einem Silberhochzeitstag, der entweder einen Zeitsprung von zehn Jahren in den Text legt oder einen Rechenfehler der Text-Persona offenbart.

<sup>615</sup> Achmatova, 1999. S. 209f.

Varianten durch die siebente Elegie und wird zum Zeichen literarischer Aktivität. Sie präsentiert den Text in seiner Diskrepanz zwischen struktureller und inhaltlicher Ebene als Oxymoron und verweist mit diesem „Markenzeichen“ auf die Lebendigkeit der eigenen Dichtung.

Achmatova verneint das Ende ihres Dichter-Ichs darüber hinaus, indem sie die letzte Elegie wieder an den Anfang des Zyklus, auf den Epigraph, zurückführt und eine „unendliche“ Bewegung des Textes initiiert. Während die siebente Elegie mit den letzten Versen (33-36) das innertextlich nun tatsächlich „gebrochene Schweigen“ dem Tod auf dem Richtplatz zuführt und den Zyklus beschließt, führt die Textsemantik zurück zum Epigraph der *Élegii*, wo diese ebenso zum Richtplatz geführt werden:

Ich budet sem' – ja tak rešila,	Es werden ihrer sieben sein – so habe ich es beschlossen,
Pora ispytyvat' sud'bu,	Bereit das Schicksal zu erfahren,
I pervaja už soveršila	Und die erste hat bereits vollbracht
Svoj put' k pozornomu stolbu.. <sup>616</sup>	Ihren Weg zum Richtpfahl..

Es entsteht eine Struktur, die Anfang und Ende verbindet. Das Schweigen des Ichs wird damit nicht direkt gebrochen, da der Text durch seine Rückführung zum Anfang in seiner semantischen Evolution und Aussagekraft scheinbar nivelliert wird und verstummt. Vielmehr bricht Achmatova das Schweigen auf der metatextuellen Ebene des Textes, auf die der Leser mit einer Kreisbewegung gehoben wird. Achmatova bedeutet dem Leser damit, dass ihr lyrisches Ich zwar scheinbar tot und verschwunden ist (es schweigt), tatsächlich jedoch auf eine andere Daseinsebene verschoben wurde.

Ebenso zeigt die Anzahl der Varianten, in denen diese siebente Elegie in Achmatovas Manuskripten vorliegt, dass nicht nur die siebente, sondern der gesamte Zyklus der Nordischen Elegien nicht „abgeschlossen“, nicht „am Ende“ ist.<sup>617</sup> Diese „Unabgeschlossenheit“, das Bearbeiten, ist charakteristisch für Achmatovas Spätwerk. Die „Textbeweglichkeit“ der späten Gedichtzyklen geht Daniel Henseler in seiner Monographie nach und erkennt Dynamik als konstitutives Merkmal von Achmatovas später Poetik.<sup>618</sup> Henseler deutet an, dass die Nördlichen Elegien keineswegs einen „stabilen“ abgeschlossenen Textzyklus bilden, und belegt dies mit der nur scheinbar genau festgelegten Anzahl von Elegien (sieben).<sup>619</sup>

---

<sup>616</sup> Achmatova, 1999. S. 243.

<sup>617</sup> Vgl. Kommentar in Achmatova, 1999. S. 597-600 sowie den Kommentar von M. Kralin in Achmatova, A.: *Stichotvorenija v 2-ch tt.* T.I. M. 1997. S. 419.

<sup>618</sup> „Aus im Hintergrund vorhandenen Textkorpora wählt sie [Anna Achmatova] immer wieder andere Einzeltexte aus und ordnet diese neu an, sie thematisiert und reflektiert die noch nicht gemachten und verhinderten Zyklen, und sie entwickelt schließlich das Konzept des *Anderen Zyklus*, der zu einem Bild für die immer auch mögliche alternative Anordnung der Teile im größeren Ganzen wird.“ Henseler, 2004b. S. 175.

<sup>619</sup> Vgl. Henseler, 2004b. S. 154ff.

Im Vorwort zur Siebten Elegie sagt Achmatova, die *Severnye elegii* hätten zunächst „Leningrader Elegien“ heißen sollen. Dort betitelt sie die erste Zusammenstellung eines Zyklus’ von vier Gedichten mit *Leningradskie elegii/ Leningrader Elegien*, der während der Ausarbeitung und Ausweitung der Viererbasis auf sieben anwächst:

Vskore posle okončanja vojny ja napisala dva dlinnye stichotvorenija belymi stichami i okrestila ich ‚Leningradskimi elegijami’. Zatem ja prisoedinila k nim ešče dva stichotvorenija (‚Rossija Dostoevskogo’, 1940-42 i ‚V tom dome’, 1921), dav im novye zaglavija – ‚Predistorija’ i ‚Pervaja Leningradskaja’. Ostal’nye – ich bylo zadumano sem’ – žili vo mne raznoj stepeni gotovnosti, osobenno odno (‚Sed’maja, ili Poslednjaja Leningradskaja elegija’) bylo dodumano do konca i kak vseгда, čto-to zapisano, čto-to poterjano, čto-to zabyto, čto-to vspomneno, kogda vdrug okazalos’, čto ja ich ljubila za ich edinodušie, za polnuju gotovnost’ prisudit’ menja k čemu ugodno.<sup>620</sup>

Kurz nach dem Ende des Krieges schrieb ich zwei lange Gedichte in Blankversen und taufte sie ‚Leningrader Elegien’. Dann fügte noch zwei Gedichte hinzu (‚Das Russland Dostoevskijs’, 1940-42 und ‚In jenem Haus’, 1921), gab ihnen neue Namen – ‚Vorgeschichte’ und ‚Erste Leningrader’. Die übrigen – es wurden sieben angedacht – lebten in mir in unterschiedlichem Maß der Vollendung, besonders eine (‚Die Siebte, oder Letzte Leningrader Elegie’) war bis zuende gedacht und wie immer, wurde etwas aufgeschrieben, etwas ging verloren, etwas wurde vergessen, etwas erinnert, als sich plötzlich herausstellte, dass ich sie für ihre Einmütigkeit liebte, für ihre Bereitschaft, mich für was auch immer zu verurteilen.

Achmatova, die sich hier noch auf die Leningrader Elegien bezieht, hat den angesprochenen siebener Textverbund jedoch niemals unter diesem Titel veröffentlicht, sondern belässt ihn in verschiedenen Planungsvarianten.<sup>621</sup> Auch die *Nördlichen Elegien* bleiben als Veröffentlichung von sieben Texten zunächst eine Option und werden erst später zu dem Siebenerbund zusammengefügt und herausgegeben.<sup>622</sup> Die Entwicklung von den „vier plus drei“ Leningrader Elegien zu den *Severnye elegii*, die selbst auch wieder in Varianten vorliegen,<sup>623</sup> bleibt dabei im Dunkeln: *čto-to zapisano, čto-to poterjano, čto-to zabyto, čto-to vspomneno/ etwas wurde aufgeschrieben, etwas ging verloren, etwas wurde vergessen, etwas erinnert* und ist erneut gekennzeichnet von einer Diskrepanz zwischen der metatextuellen Beschreibung und dem tatsächlichen Text. Achmatova negiert im Vorwort analog zur Inhalt-Struktur-Diskrepanz ihrer *Elegii* ihre eigene Beschreibung des Entstehungsprozesses, in dem sie eine Abgeschlossenheit der siebten Elegie postuliert: sie sei gänzlich *dodumano do konca/ zuende gedacht*; unter dem Namen *Poslednjaja Leningradskaja* gilt sie im Vorwort als „abgeschlossen“. Da die Siebte Elegie jedoch unter verschiedenen Titeln veröffentlicht wird und in verschiedenen Varianten vorliegt, verweigert sie sich diesem postulierten Nimbus des

<sup>620</sup> Achmatova im Vorwort zur Siebten Elegie (Predislovie); vgl. Kommentar in Achmatova, 1997. S. 418.

<sup>621</sup> Für die nicht einzeln veröffentlichte Textsammlung *Nečet/ Die ungerade Zahl* sowie zur Sammlung *Beg vremeni/ Lauf der Zeit*, in die *Nečet* eingeht, liegen verschiedene Planskizzen vor, die die Leningrader Elegien als Vierer- und oder auch als Siebenerbund zusammenfügen. Vgl. Kommentar von Koroleva in Achmatova, 2000a. S. 530-574.

<sup>622</sup> Vgl. Kommentar von Koroleva in Achmatova, 1998a. S. 875 und 946.

<sup>623</sup> Vgl. Achmatova, 2000a. S. 543f., 567, 573.

Vollendeten.<sup>624</sup> Insbesondere ihre alternative Bezeichnung *Iz sed'moj severnoj elegii/ Aus der siebten nördlichen Elegie* deutet auf die Unabgeschlossenheit hin und fingiert einen Textauszug, der seine Weiterführung impliziert.

Umgekehrt muss auch der Titel *Iz Leningradskich elegii/ Aus den Leningrader Elegien*, unter denen die fünfte Elegie veröffentlicht wird, als Textauszug gelten. Da jedoch auch ihm das zusammenfügende Textkonglomerat fehlt – es gab keinen veröffentlichten Gesamtzyklus ‚Leningrader Elegien‘ –, läuft diese Andeutung ins Leere und weist im Vorwort die als „abgeschlossen“ geltenden Leningrader Elegien als Schein-Zyklus aus. Mit den doppelbödigen, erinnernden *Severnye elegii* werden die *Leningradskie elegii* weiterhin nicht nur in ihrer Geschlossenheit und *edinodušie/ Einheitlichkeit* konterkariert, sondern sogar in ihrer Existenz angegriffen und für divergierende Subtexte geöffnet. Die *Leningradskie elegii* und die *Severnye elegii* werden so als konkurrierende Zyklusvarianten lesbar, deren Schnittstelle die Siebte Elegie ist.

Achmatova verfährt mit ihrer Umbenennung des „Schein“-Zyklus der Leningrader Elegien in die Nördlichen Elegien umgekehrt zu der politischen Umbenennung der *severnaja stolica* Petersburg ins sowjetische Leningrad. Mit der Überlagerung Leningrads durch den Norden in den Elegien revidiert Achmatova diesen auch im Text thematisierten fremdbestimmten Vorgang, der ebenso die Identität ihrer lyrischen Persona gefährdete. Damit wird Leningrad nicht getilgt, es wird jedoch in seiner existenziellen Ausschließlichkeit unterwandert.

Aus der namentlichen Differenz der Zyklentitel erwächst eine spatiale Schiefelage, die zwischen einem nicht genau eingrenzbaren, überzeitlichen Raum Norden und dem definierten Ort Leningrad unterscheidet. Das Text-Ich schwankt in seiner Titelwahl für den Zyklus nicht zwischen Leningrader und Petersburger Elegien, sondern verwendet den Petersburger Zweitnamen der *severnaja stolica*, von dem es jedoch die *stolica*, das (haupt-) städtische Element subtrahiert. Es macht damit den schleichenden Prozess des Vergessens, den es in der fünften und sechsten Elegie thematisiert, deutlich. Das elegische Element, das durch den monotonen Blankvers beschwichtigt wird und offen nur in der siebten Elegie zutage tritt, betrauert diesen partiellen (schleichenden) Verlust der Stadt und der angestammten Dichteridentität.<sup>625</sup>

---

<sup>624</sup> So existiert eine *Liričeskoe Otstuplenie Sed'moj elegii/ Eine lyrische Abschweifung der Siebten Elegie* (1958). Bezeichnender Weise tritt in ihr mit Moskau eine topographische Abschweifung von Leningrad-Petersburg auf.

<sup>625</sup> Vgl. hierzu ein Interview des „Achmatova-Schülers“ Iosif Brodskij (Joseph Brodsky) über den Autor Robert Frost. Brodskij führt Achmatovas Blankverse der *Élegii* als Beispiel für die bewusste Monotonität des Metrums und des Klangs bei Frost und Achmatova an, die den Eindruck einer ‚Pseudoneutralität‘ erzeugen: „Edinstvennaja russkaja parallel' Frostu, kotoraja mne [Brodskomu] sečas prihodit v golovu, éto belye stichi Achmatovoj, ee ‚Severnye elegii‘. I Achmatovoj, i Frostu do izvestnoj stepeni prisušča obščaja čerta – monotonnost' razmera, monotonnost' zvučanja... Da, psejdonejtral'nost'... V ‚Severnych elegijach‘ uže nikto

Mit dem „nordischen Rest“, der von der *stolica* übrig geblieben ist, geht Achmatova nicht nur metaphorisch vor die Zeit der Stadtgründung zurück, sondern begibt sich in die finnische Naturödnis: In den fünfziger Jahren verlässt die Dichterin die Stadt und zieht sich auf ihre Dača im finnischen Komarovo auf der Karelischen Landenge zurück. Dort entstehen ihre letzten Gedichte, von denen Daniel Henseler zwölf zu einem Komarovo-Zyklus zusammenfasst.<sup>626</sup> Sie spiegeln diese Rückkehr in den prä-petersburgischen Norden wieder, der „... die Wiederherstellung des ursprünglichen Zustandes [ist]“<sup>627</sup>, der vor der Gründung der Stadt, ihrem Mythos und der literarischen Stadt-Text-Tradition liegt. Achmatova nivelliert dort Petersburg, um auch Leningrad zu zerstören. Sie selbst bleibt allerdings – und hierher blickt Henseler nicht mehr – ihrer „inszenierten Biographie“ treu, in dem sie den Bogen von der Geburt in einer südlichen Dača zu ihrem Lebensende in einer nördlichen Dača schließt. Die *Severnnye elegii* spiegeln die Abnabelung von Petersburg wieder, die sich in den Komarovo-Gedichten bereits vollzogen hat. In ihnen funktioniert die reziproke „identifikatorische“ Trias aus Dichtertum des Ichs, Erinnerung und Stadt noch und trifft sich im Begriff des Nordens. Über ihn vergewissert sich das Ich der eigentlichen Identität als Dichter und erinnert an die Existenz seiner kulturellen Wiege, die verschüttet ist. Der Norden fungiert in den Elegien als subversiver Petersburger Kommentar zu Leningrad, das sowohl politisch als auch kulturell fremd bleibt und als leere Hülle von einer nordischen Substantialität entlarvt wird. Diese Substanz des Nordischen bleibt als „Rest“ von Petersburg letztlich bestehen und ist auch nach dem Aufbrechen des Bundes von Ich und Stadt vitales Kennzeichen eines überlebenden akmeistischen Text-Ichs.

---

ne kričit, ne zadychaetsja...Vot za čto my vse ljubim pjatistobnyj jamb.“ Volkov, S.: Dialogi s Iosifom Brodskim. Literaturnye biografii. M. 1998. S. 93. / „Die einzige Parallele zu Frost, die mir [Brodskij] im Augenblick in den Kopf kommt, sind Achmatovas Blankverse, ihre ‚Nördlichen Elegien‘. Sowohl Achmatova als auch Frost ist bekanntermaßen ein gemeinsamer Zug zueigen: die Monotonität des Metrums, die Monotonität des Klangs...Ja, Pseudoneutralität...In den ‚Nördlichen Elegien‘ schreit schon niemand mehr, niemand bekommt Luft...Und darum lieben wir alle den fünfhebigen Jambus.“ Der von Brodskij angesprochene „pseudoneutrale“ Duktus wird in der siebten Elegie aufgegeben und durch Interjektionen („o Bože!“, „o Gospodi“) sowie ein Übergang in die Reimform (unregelmäßiges Schema) gefühlsbetont.

<sup>626</sup> Henseler zeigt, dass Achmatova selbst eine derartige Lesevariante offeriert hat. Vgl. Henseler, 2004a. S. 227f.

<sup>627</sup> Henseler, 2004a. S. 234.

## V. FUTURISMUS

### 1. *Sebja, svoju ljubov' i Sever!*<sup>628</sup>: Der Norden als ästhetisches Auslaufmodell

Während der Akmeismus den Norden aus dem Symbolismus aufnimmt, umarbeitet und ihn auf die Petersburger Literaturtradition appliziert, zeigt die zweite postsymbolistische Literaturströmung, der Futurismus, einen andersgearteten Umgang mit dem nordischen Paradigma. Die Kubofuturisten um Vladimir Majakovskij (1893-1930), Aleksej Kručenyč (1886-1968) und Velimir Chlebnikov (1885-1922) verfolgen eine Ausblendungsstrategie. Sie sparen den Norden aus ihren Texten aus oder schneiden seine symbolistischen (und akmeistischen) Auswucherungen zunehmend auf die topologische Basis zurück.

Zunächst kolportiert Majakovskij in seinem frühen Drama *Vladimir Majakovskij* (1913) einen aus dem Symbolismus bekannten Funktionalismus, in dem der Norden als Urquell der Schwermut agiert. Er greift dabei auf den Topos nordischer Ursprünglichkeit zurück, auf die der protagonistische Dichter-Märtyrer eine von technisierter, urbaner Fortschrittlichkeit überrumpelte Welt zurückgeworfen sieht:

Ja	Ich
s nošej moej	mit meiner Bürde
idu,	gehe,
spotykajus'	stolpere,
polzu	krieche
dal'se	weiter
na sever	nach Norden
tuda,	dorthin,
gde v tiskach bezkonečnoj toski	wo in den Pressen der unendlichen Sehnsucht
pal'cami voln	mit den Fingern der Brandung
večno	ewig
grud' rvet	sich die Brust zerreißt
okean-izuver.	der Fanatiker Ozean.
Ja dobredu -	Ich schleppe mich dorthin,
ustalyj,	ermüdet,
v poslednem bredu	im letzten Wahn
brošu vašu slezu	werfe eure Träne
temnotu bogu groz	der Dunkelheit des Gewittergottes vor
u istoka zverinyč ver. <sup>629</sup>	an der Quelle des Bestienglaubens.

Majakovskij hyperbolisiert dabei den Norden pathetisch als Ort resignativ-melancholischer Daseinsdisposition und schließt an die romantisch-symbolistische Bildtradition an. Bereits ein Jahr später tritt der Norden in dem Gedicht *Ešče Peterburg/ Noch einmal Petersburg* (1914) lediglich als Himmelsrichtung, aus der der Nebel über die Stadt zieht, in Erscheinung. Majakovskij setzt den Norden als typisches Epitheton des Petersburg-Textes lediglich im Rahmen des Koordinatensystems ein und schraubt seinen Status auf den eines geographischen

<sup>628</sup> Aus dem *Severnyj triolett/ Nordisches Triolett* (1916) in Severjanin, I.: *Mirrëlija. Novye poëzy. T. 7.* Berlin 1922. S. 9./ „Sich selbst, die eigene Liebe und den Norden“.

<sup>629</sup> Majakovskij, 1955. S.170f.

Indikators zurück. Spätestens im proletarischen „Massendrama“ *Misterija-buff/ Mysterium buffo* (1918), geschrieben anlässlich des ersten Jahrestages der Oktoberrevolution, zeigt sich diese rein topologische Verwendung des Nordens. In der *Misterija* wird der Nordpol zur letzten bewohnbaren Region auf dem vorrevolutionären Erdball, in die sich die Überlebenden einer Sintflut – Signal des allumfassenden Weltumbruchs – kurzzeitig gerettet haben.<sup>630</sup> Als irdischer Rand- und Grenzbereich bleibt der Norden bei Majakovskij trotz der im Drama verhandelten Zeiten-Wende ohne mythisch-prophetische Bedeutung und allein der topologischen Dimension des Peripheren verhaftet. Für das Stück spielt er keine weitergehende Rolle und wird in den Folgeakten von anderen Schauplätzen abgelöst.<sup>631</sup>

In seinem Aufsatz über die Nördlichkeit der russischen Moderne postuliert Nilsson für die Avantgardisten neben Majakovskij, zu denen er Elena Guro und auch die Kubofuturisten Chlebnikov und Kručenyč rechnet, die kulturinnovatorische Virulenz einer Nord-Süd-Achse. Diese laufe auf eine „nordische“ Vertreterin Elena Guro und die „südlichen“ Repräsentanten Chlebnikov und Kručenyč hinaus. Bei Chlebnikov manifestiere sich die Überlegung über die Provenienz der zukünftigen russischen Kultur und Zivilisation nicht im Norden, sondern in der Vorstellung einer präzivilisatorischen Steppenvolkkultur des Südostens.<sup>632</sup> Auch wenn Chlebnikov seine Textsujets im südrussischen Gebiet um Astrachan’ situiert, argumentiert er doch in einem kulturellen Divergenzschema von Asien und Europa, das nicht von Chlebnikov selbst, sondern von Nilsson mit den Kategorien von Norden und Süden parallelisiert wird. Die „asiatische“ Orientierung ist für das russische Geistes- und Kulturleben Ausdruck einer Emanzipation von einem Eurozentrismus, der genauso als ost-westliche Denkfigur antizipierbar ist.<sup>633</sup> Mit der kulturellen Wertenivellierung verliert der Norden seinen Status nicht durch die neuerliche Fokussierung eines Südens. Er ist im Zusammenhang mit einem axialen Argumentationswechsel zu sehen, der nun zwischen einem Westen ‚Europa‘ und einem Osten ‚Asien‘ oszilliert (vgl. Mandel’shtams *Kassandra*).<sup>634</sup> Wenngleich die

---

<sup>630</sup> „Dejstvie pervoe: Ves’ mir. Mir zachlestnut potokami revoljucii. Edinstvennoe ešče suchoe mesto – poljus. No uže i v poljuse dyrka. Dyrku ele zatykaet pal’cem eškimos.“ aus: Majakovskij, V.: Pol. Sobr. Soč. v 13-i tt. T. II: 1917-1921. M. 1956. S. 359./ „Erster Aufzug: Die gesamte Erde. Die Erde wird überschwemmt von den Fluten der Revolution. Die einzige noch trockene Ort ist der Pol. Aber auch hier schon gibt es schon ein Leck. Ein Eskimo hält es mit dem Finger zu.“

<sup>631</sup> Im zweiten Akt durch die Arche, im dritten Aufzug durch den Höllenschlund, das Paradies im vierten und schließlich durch das Land der Trümmer im letzten Aufzug.

<sup>632</sup> Vgl. Nilsson, 1987. S. 129f.

<sup>633</sup> Vgl. zu Chlebnikovs „Östlichkeit“ bei Tartakovskij, P.: Russkie poëty i vostok. Bunin. Chlebnikov. Esenin. Taškent 1996. Dass diese „östliche“ Ausrichtung dennoch mit einem borealen Anstrich versehen sein kann, zeigt Jost van Baak und verweist auf Velimir Chlebnikovs Verbindung des Nordens mit Sibirien. Vgl. van Baak, 1988. S. 21.

<sup>634</sup> Rainer Grübel spricht in dieser Hinsicht von einem Umbruch in der Wertetheorie, die von hierarchischen Strukturen zu einem Modell des gleichwertigen Nebeneinander wechselt. Grübel verweist für den russischen



nachlassende Präsenz des Nordens nicht kategorisch auf einen kulturellen Paradigmenwechsel rückführbar ist, bleibt die Beschränkung des Nordens auf seine topologische Dimension oder seine textliche Ausblendung ein Zeichen veränderter künstlerischer Ausrichtung bei den Kubofuturisten.

Im Rahmen des Ego-Futurismus und besonders bei Igor' Severjanin (1887-1941), dem Hauptvertreter dieser Gruppierung, behält das Nord-Süd-Paradigma hingegen seine textkonstitutive Bedeutung bei. Im Unterschied zu den sporadischen nordischen Spuren in den kubofuturistischen Texten nimmt Severjanin die für die Moderne letzte Auseinandersetzung mit diesem Antagonismus vor. Er kombiniert die romantisch-lunarsymbolistische Seelenlandschaft eines Bal'mont mit der bei Brjusov virulenten Ursprünglichkeitstopik des Nordens und den mythopoetischen Allusionen eines Andrej Belyj und sucht jeweils den Gegensatz zu einem Süden. Der Norden ist dabei Attribut eines exzeptionellen, geniehaften Dichter-Egos, das sich in den Rang des Besonderen zu erheben versucht. In den Gedichten, die nach Severjanins Emigration nach Estland 1918 entstanden, addiert sich zu dieser Konstellation die von den Akmeisten bekannte Funktion des Nordens als Erinnerungsort in Text-Zitat und bildlicher Imagination. Ende der zwanziger Jahre nimmt Severjanin mit dem Gedicht *Tjaga na jug/ Drang nach Süden* (1929) Abschied von diesem identifikatorischen Konzept der Nördlichkeit.

Severjanin integriert einige bisher nicht verwendete Motive (Tundra, Eskimo, Jurten)<sup>635</sup> in das nordische Bildparadigma, die eine gewisse nordische „Exotik“ versprühen. Sie sind aber in erster Linie Teil eines Sprach- und lyrischen Formspiels, das sich im ego-futuristischen Habitus eines *Ananasy v šampanskom/ Ananas in Champagner*, dem Titel von Severjanins dritter Gedichtsammlung von 1915, versinnbildlicht.<sup>636</sup> Darüber hinaus eröffnet Severjanin mit der Emigration einen „neuen“ nordischen Kontext. Dennoch bleibt der Norden ein funktionales Konglomerat derjenigen Schablonen, die von der Romantik, den Symbolisten und den Akmeisten bereits angelegt wurden. Es verfestigt und versteinert den von den Symbolisten bekannten Funktionskomplex, illustriert jenen jedoch mit neuen Bildern.

---

Kontext auf eine kulturelle Hierarchie zwischen Europa und Asien, die „horizontalisiert“ werde. Vgl. Grübel, 2001. S. 29ff.

<sup>635</sup> Vgl. das Gedicht *Jug na Severe/ Süden im Norden* von 1910, von dem Nikolaj Gumilev in seiner Rezension nicht sagen kann, ob es ein guter oder schlechter Text sei, sich jedoch für die „Neuheit“ bei Severjanin bedanke. Vgl. Kommentar von Šubnikova-Guseva in: Severjanin, I.: *Gromokipjaščij kubok. Ananasy v šampanskom*. Solovej. Klassičeskie rozy. M. 2004. S. 691.

<sup>636</sup> Severjanin versucht sich in außergewöhnlichen, heute kitschig wirkenden Motiven eines dekadenten, frankophilen Lebensstils. Seine Gedichte nehmen ungebräuchliche lyrische Gattungen und Formen (Triolett, Sextine, Ritornell, u.a.) wieder auf und geben ihnen den Anstrich *en vogue* zu sein. Seine Formexperimente gipfeln in der *Teorija versifikacija/ Theorie der Versifikation* (1933).

## 1.1) *Sever* als Attitüde: Igor' Severjanins ego-futuristische Formungen des Nordens

### 1.1.1. *Ėstljandskaja poëza* (1914): Inszenierte Seelenlandschaft

Igor' Severjanin versteht sich selbst als Teil seines ego-zentristischen Nord-Mythos, denn er gibt sich als Igor' Lotarev 1909 das Pseudonym *Sever-janin/ Nord-Mensch*, um die Zugehörigkeit und Verbundenheit zu *svoj Sever/ seinem Norden* zu bekunden, dessen Natur zur wichtigsten Inspirationsquelle wird.<sup>637</sup> Diese ist zunächst an den russischen Norden nordöstlich von Petersburg gebunden und in den frühen Poemen *V severnom lesu/ Im nordischen Wald* und *Na reke forelovoj/ Am Forellenfluss* (beide 1905) verzeichnet. Ab 1912 entsteht die für Severjanin essentielle Verbindung Estlands mit dem Norden, die nicht nur die größte Anzahl an Gedichten nach sich zieht. Estland wird auch realtopographischer Rückzugsort für die dichterische Text-Persona.<sup>638</sup>

Das Estlandbild bei Severjanin lässt sich, so Sergej Isakov, in zwei große, zeitlich durch die politischen Ereignisse um 1917 getrennte Komplexe aufteilen. In der ersten Phase, die von ca. 1914 bis 1918 dauert, stellt Severjanin seine Vorstellungen von Estland in die romantische Tradition eines märchenhaft-träumerischen *Balto-Skanda*.<sup>639</sup> Dabei verbindet sich Estland mit dem Motiv der Ostsee. Daran gliedert sich wiederum ein romantisches Skandinavien-Image mit Skalden, Wikingern, Fjorden und mythischen Gestalten, die der Edda oder den isländischen Sagas entspringen.<sup>640</sup> Zusammen mit *Balto-Skanda* ist auch das in Severjanins Werken immer wieder auftauchende Phantasieland *Mirrëlija*<sup>641</sup> unter dem Dach *Sever* zu fassen.<sup>642</sup> *Sever* verdichtet das mythische Konglomerat zum inneren Rück(be)zugsgebiet der Text-Persona, die den Zugang zu diesem mentalen Refugium in der estnischen Landschaft verortet:

<sup>637</sup> „[...] samym važnym istočnikom vdochnovenija dlja Severjanina ostalsja rodnoj Sever i ego priroda. Obraz ‚forelovoj‘ reki v severnoj gubernij proidet čerez vse tvorčestvo poëta i stanet simvolom ego nerazryvnyj svjaz s ljubimoj Rodinoj“ Terechina, V./ Šubnikova-Guseva, N.: „Sogreet vsech moe bessmert'e...“. O žizni i tvorčestve Igorja Severjanina“, in: Severjanin, I.: *Gromokipjaščij kubok*. Ananasy v šampanskom. Solovej. Klassičeskie rozy. M. 2004. S. 601-644. Hier: S. 605./ „[...] die wichtigste Inspirationsquelle blieb für Severjanin der heimische Norden und dessen Natur. Das Bild des ‚Forellenflusses‘ im nördlichen Gouvernement durchzieht das gesamte Schaffen des Dichters und wird zum Symbol seiner untrennbaren Verbindung mit der geliebten Heimat.“

<sup>638</sup> Das nordische Estland erweist sich für Severjanin als so bedeutend, dass er sechsfünfzig seiner Estlandgedichte bereits 1919 in der Gedichtsammlung *Pühajõgi* veröffentlicht. Vgl. Severjanin, I.: *Pühajõgi Ėstljandskie poëzy*. Jur'ev 1919.

<sup>639</sup> Vgl. Isakov, S.: „O russkoj literature v Ėstonii 1918-1940 gg.“, in: Ders. (sost.): *Russkaja ėmigracija i russkie pisateli Ėstonii 1918-1940 gg*. Antologija. Tallinn 2002. S. 5-27. Hier: S. 11.

<sup>640</sup> Vgl. Isakov, S.: „Russkie pisateili i Ėstonija“, in: Ders. (sost.): *Ėstonija v proizvedenijach russkich pisatelej XVIII – načala XX veka*. Antologija. Tallinn 2001. S. 3-38. Hier: S. 34.

<sup>641</sup> *Mirrëlija* ist der Name eines Gedichtbandes von 1922, der eine Vielzahl von Texten, die auf 1916 datiert sind, versammelt. Vgl. Severjanin, 1922. Das Bild eines unzugänglichen Traumlandes *Mirrëlija* erscheint bereits in Severjanins erster Sammlung *Gromokipjaščij kubok* von 1913.

<sup>642</sup> Vgl. bei Petrov, V.: „Igor' Severjanin: ‚Svoe‘ i ‚Čužoe‘ – Rossija i Ėstonija“, in: Pivoev, V. et al (red.): „Svoe“ i „Čužoe“ v kul'ture narodov evropejskogo severa. Materialy 4-j meždunarodnoj naučnoj konferencii. Petrozavodsk 2003. S. 77-81. Hier: S. 78.

Raspachnite vse ramy u menja na terrase, raspachnite vse ramy –  
Istomilo predgroz'e. Ja sovsem zadychajus'. Ja sovsem iznemog.  
Nadoeli mne lica. Nadoeli mne frazy. Nadoeli mne 'dramy'.  
Uchodite podal'she, ne trevož'te. Vse dveri ja zapru na zamok.

Ja ves' den', i ves' večer prosizu na terrase, sozercaja to more,  
To osoboe more, net kotoromu ravnym vo vselennoj nigde.  
Pomnju Jaltu i Dal'nij, i Baku s Taganrogom. Na morjach – ja ne sporju.  
No Baltijskoe more razve s temi sravnitsja pri Poljarnoj zvezde?..

Èto more – snegurka. Èto more – trilstnik. Èto – višen cveten'e.  
Èto – prizrak besčertnyj. Èrik princ cvetlookij. Èto more – Lilit.  
Ežecvetno. Kaprizno. Neskazanno bol'noe. Vsë – poryv. Vsë – mgnoven'e.  
Vsë vlečen'e i zovy. Vencenosnaja Skanda. Umoljaja – velit.

Otogo-to i dom moj – nad otvesnym obryvom u ljubimogo morja.  
Minovalo predgroz'e. Ja dyšu pol'noj grud'ju. Otdychaju. Živu.  
O, skazan'ja pro Ingrid! O, Norvegii bereg! O, èstljandskie zori!  
Liš' v Èstljandii svetloj mne dano vas uvidet' najavu! najavu!<sup>643</sup>

Reißt alle Fensterrahmen bei mir auf der Terrasse auf, reißt alle Fensterrahmen auf;  
Die Zeit vor dem Gewitter ermattet. Ich ersticke vollkommen. Ich bin vollkommen erschöpft.  
Mir sind Gesichter zuwider. Mir sind Phrasen zuwider. Mir ist alles Dramatische zuwider.  
Geht weiter weg! Stört mich nicht! Ich werde alle Türen mit dem Schloss verriegeln.

Ich werde den ganzen Tag und den ganzen Abend auf der Terrasse sitzen, das Meer beobachten.  
Dieses besondere Meer, das mit Nichts im gesamten Universum zu vergleichen ist.  
Ich erinnere Jalta und Dal'nij, Baku und Taganrog. Alle am Meer – ich streite es nicht ab.  
Aber ist die Ostsee unter dem Polarstern etwa mit jenen zu vergleichen?

Dieses Meer ist eine Schneeflocke. Dieses Meer ist ein Kleeblatt. Es ist die Kirschblüte.  
Es ist ein unsichtbarer Geist. Erik der helläugige Prinz. Dieses Meer ist Lilith.  
Allfarbig. Launisch. Unsagbar krank. Alles Aufwallung. Alles Augenblick.  
Alles Anziehung und Anrufungen. Kranztragende Skanda. Beschwört und gerühmt.

Deshalb steht auch mein Haus über dem Steilhang am geliebten Meer.  
Es beruhigte sich die Zeit vor dem Gewitter. Ich atme aus voller Brust. Erhole mich. Lebe.  
O, Legenden über Ingrid! O, Norwegens Ufer! O, estländische Abenddämmerungen!  
Nur im hellen Estland ist es mir gegeben, euch wiederzuerkennen im wachen Zustand! Im wachen Zustand!

Das vierstrophige *Èstljandskaja Poëza*<sup>644</sup>, das im Mai 1914 auf der Dača im estnischen Tojla entsteht, beginnt mit der Präsentation eines Ichs, das sich aus einem nicht genauer beschriebenen Überdruß ermattet zurückzieht. Von seiner Terrasse aus beobachtet es die Ostsee und schöpft aus ihr neue Kraft. Dabei vergleicht die Text-Persona das *Baltiiskoe more* dabei mit anderen Meeren, die ihm im wahrsten Sinne nicht „das Wasser“ reichen können. Die Ostsee ist für das Ich unvergleichlich und wird in der dritten Strophe in ihren vielfältigen, ambivalenten Eigenschaften präsentiert. Die Vergleiche der See, beginnend mit einer Schneeflocke, einer Kirschblüte, führen sukzessive von der relativ konkreten, lebenswirklichen Beschreibung der ersten Strophe weg und gehen in eine mythische Seelen-

<sup>643</sup> Severjanin, I.: Victoria regia. M. 1916. S. 48f.

<sup>644</sup> Bekanntester Neologismus, mit der Severjanin seine lyrischen Texte betitelt.

und Vorstellungslandschaft über: Severjanins Traum- und Fantasiewelt. Vor allem die beiden Einstreuungen *Ėrik princ cvetlookij/ Erik der helläugige Prinz* und *Vencenosnaja Skanda/ die Kranztragende Skanda* als Epitheta der Ostsee vermitteln diesen Übergang in der dritten Strophe. *Skanda* wie auch die genannten Figuren Erik und Ingrid symbolisieren die romantische Vorstellung von einem mythischen Skandinavien, die in dem Ausruf gipfeln: *O, Norvegii bereg!/ O, Norwegens Ufer!* Und *ėstljandskie zori/ estnische Abenddämmerungen*.<sup>645</sup> Die Verbindung von Estlands Ufer mit diesem *Skanda*-Norwegen ist realtopographisch nicht möglich, handelt es sich bei Norwegen doch um keinen Ostseeanrainer. Die unterschiedlichen geographischen und mythischen Anhaltspunkte treffen sich jedoch im vereinigenden Begriff des ‚Nordens‘, mit dem das Ich in einer herbeigesehnten „Wirklichkeit“ anlangt (*najavu*), in der es leben, frei atmen, sich erholen (*Ja dyšu pol'noj grud'ju. Otdychaju. Živu.*) kann: Das Ich befreit sich in der letzten Strophe vom Überdruß in der ersten und vom seelischen Eingengtsein, dessen Ausdruck das Ersticken und die vollkommene Erschöpfung des Ichs sind.

Der Norden – als Konglomerat aus Mythologik, Landschaft und Nationalkolorit – wird zum Sinnbild eines idealen Eskapismus, der das Ich aus seiner Lebenswirklichkeit entführt. Im Entstehungsjahr der Gedichtes 1914 ist die Rettung in eine Traumwelt, ähnlich wie die Flucht aus der Großstadt in die ursprüngliche Natur, Ausdruck einer Art Zivilisationskritik, die auch vor dem Hintergrund des Ersten Weltkrieg zu sehen ist. Dieser Eskapismus ist *liš' / nur*, wie es in der vierten Strophe heißt, *v svetloj Ėstonii/ im hellen Estland*, an der Ostseeküste möglich. An anderen, südlichen Meeren – dem Schwarzen, Kaspischen oder Asowschen Meer –, auf die in der zweiten Strophe über die Orte Jalta, Baku und Taganrog verwiesen wird, funktioniert diese Flucht nicht.<sup>646</sup> Der Süden kommt als „Ausstieg“ in Severjanins Text nicht in Frage. Er wird in der zweiten Strophe gleichgültig abgetan, denn Severjanin beschränkt sich einzig auf die nüchterne Feststellung, es gebe dort auch Meere, und lässt keine weitere Beschreibung folgen.

Dass gerade Estland und die Ostsee und keine andere (Meeres-)Region den Ausgangspunkt für den Eskapismus bilden, leitet sich aus dem ambivalenten Affekt her, den die nordische Landschaft auf das Ich ausübt, ab. Er zeigt sich auch in den Gedichten der Sehnsucht (*Toska o*

<sup>645</sup> Für Sergej Isakov birgt das mythische Konstrukt *Balto-Skanda* die typische Motivik in Severjanins vorrevolutionärer Estland-Lyrik. Vgl. Isakov, 2001. S.34.

<sup>646</sup> In ihrer Severjanin-Monographie nimmt Lenie Lauwers Bezug auf diese *other world*, wie sie die Phantasieländer und träumerischen Seelenlandschaften des Dichters nennt, und zeigt, dass gerade Estland in den Texten immer wieder die repräsentative Rolle dieses paradiesischen Ideallandes übernimmt. Für Lauwers zeigt sich dies noch anhand des Gedichts *Ach est'-li kraj?/ Ach, gibt es so einen Ort?* von 1918. Vgl. Lauwers, L.: Igor'-Severjanin. His Life and Work. The Formal Aspects of his Poetry. Leuven 1993. S. 152.

*Skande/ Wehklage über Skanda*) nach dem baltischen *Skanda*-Norden, die Severjanin während und nach einer Sommertournee mit den Kubofuturisten über die Krim 1913 verfasst. Auch sie differenzieren Schwarzmeer- und Ostseelandschaften, die das Ich in unterschiedlicher Weise beeindrucken.<sup>647</sup> In *Ėstlandskaja poëza* wird der Blick auf die Ostsee, auf die nördlich eingestufte (Meer-)Landschaft zum Imaginationsstimulus, mit dem der Austritt aus der angestammten Lebenswirklichkeit des Ichs gelingt. Diesen Stimulus gewinnt Severjanin aus einem vermeintlichen *locus terribilis*, an dem ein aufgewühltes, unruhiges, krankes, launisches Meer, ein fjordartiger Steilhang und das sich ankündigende Gewitter wirken. In dieser Bedrohlichkeit bildet sie eine anregende Szenerie für das Ich, die es in die Traumwelt entlässt. Gerade deshalb, so der erste Vers der vierten Strophe, stehe ja das Haus des Ichs am steilen Abhang eines Fjordes<sup>648</sup>: Das Ich muss den Nervenkitzel einer „schaurig-schönen“ Situation – die an den *delightful horror* einer erhabenen Empfindung erinnert – erleben, um von der Außenwelt lassen und selbst leben zu können. In der ersten Strophe beschreibt das Ich, dass es dafür sein Seelen-Haus zur einengenden alltäglichen Seite des Daseins (dem *byt*) verriegelt, während es seine Veranda zur befreienden *Baltika* hin öffnet.

Im Unterschied zu Valerij Brjusovs zivilisationsmüdem Ich im *Na-Sajme*-Zyklus sucht das entsprechende Ich bei Severjanin keine nordische Idylle auf, sondern die von Konstantin Bal'mont bekannte lunare Erhabenheitsambivalenz. Severjanin lässt sein Text-Ich jedoch analog zu Brjusovs Text-Ich im fünften Gedicht seines finnischen Zyklus in die heraufbeschworene rauschhafte Vision eintauchen. Im Gegensatz zu den beiden symbolistischen Vertretern verfolgt Severjanin im *Poëza* nicht den Plan, in eine symbolistische Wirklichkeitsebene vorzudringen, sondern ist bemüht, die Einzigartigkeit seines egozentristischen Text-Ichs herauszustellen. Er bringt es in eine räumliche, aber existenzgefährdete Sonderstellung und zeigt dessen hieraus gewonnene visionäre, kreative Fähigkeiten des „Seherischen“. Die große Spanne an Attributierungen und Epitheta, mit denen diese Vision des Nordens erzeugt wird, sollen diese Inspiration und ihre künstlerische Umsetzung beweisen. Die ungewöhnlichen Vergleiche des Meeres mit dem Kleeblatt, der Kirschblüte oder die Anachronismen wie *svetlookij* zeugen dabei von Severjanins ego-

<sup>647</sup> Über den Vergleich der Meere wird im Gedicht *Pis'mo na jug/ Brief in den Süden* (1914) ein Nord-Süd-Gegensatz zwischen dem kulturellen Zentrum Koktëbl' auf der Krim und den ruralen Ufersteinen bei Tallinn (Revel'/Reval) aufgebaut. In den Gedichten *O juže/ Über den Süden* und *O, gore serdca/ Oh, dem Herzen Gram* (1916) verbildlicht Severjanin den menschlichen Trennungsschmerz mit den Antipoden Norden und Süden, die sich auf diese Weise eine weitere Variante von Sehnsüchtigkeit einverleiben.

<sup>648</sup> Die Nennung des Fjordes evoziert noch einmal einen Bezug zu Norwegen und ist im Zusammenhang mit dem estnischen Klippenufer ungewöhnlich.

futuristischem Sprachspiel, das den Genius des Text-Ichs (und seines Schöpfers) herausstellen soll. Insbesondere die Wahl des Nordens als inspirativem Lebens-Raum, die den Topos eines erholsamen Südens ausschließen soll, wird zum Zeichen dieses außergewöhnlichen Egos.

*Poëza* soll ein Beispiel dafür sein, dass Severjanin – wie er im *Épilog* (1912) zum mehrteiligen Programmgedicht *Ėgo-Futurizm* (1909-1912) formuliert – seine Aufgabe als Ego-Futurist erfüllt sieht: *Ja, genij Igor'-Severjanin,/ Svoej pobedoj upoen/.../Ja pokoril literaturu!/.../Ja odinok v svoej zadače!*<sup>649</sup> */Ich, der Genius Igor'-Severjanin,/ bin von meinem Sieg berauscht/.../Ich habe die Literatur erobert!/.../Ich bin allein mit meiner Aufgabe.*<sup>650</sup> Das *Poëza*-Ich berauscht sich an seiner selbstgeschaffenen Seelenwelt und „siegt“ über die auszehrende und „nervende“ Außenwelt, die dem Primat des genialen Egos unterworfen wird. Severjanin führt im *Poëza* die eigenen programmatischen Forderungen des Ego-Futurismus vor, die letztlich die Literatur erobern und erneuern sollen:

- |   |  |
|---|--|
| 1. Duša – edinstvennaja istina                    | 1. Die Seele ist die einzige Wahrheit                |
| 2. Samoutveržden'e ličnosti                       | 2. Die Selbstbehauptung der Persönlichkeit           |
| 3. Poiski novogo bez otvergan'ja starogo          | 3. Die Suche nach dem Neuen ohne Abweisung des Alten |
| 4. Osmyslennye neologizmy                         | 4. Durchdachte Neologismen                           |
| 5. Smelye obrazy épitety, assonansy i dissonansy. | 5. Mutige Bild-Epitheta, Assonanzen und Dissonanzen  |
| 6. Bor'ba so „stereotipami“ i „zastavkami“        | 6. Kampf mit den ‚Stereotypen‘ und ‚Zierleisten‘     |
| 7. Raznoobrazie metrov. <sup>651</sup>            | 7. Vielfalt der Metren.                              |

Das Ich zieht die eigene Wahrheit der ‚privaten‘ nordischen Phantasie- und Traumwelt einer von außen bestimmten Wirklichkeit vor. Es bringt sich und seine Seele in die Position des Außergewöhnlichen, das sich in der Sprache, den Vergleichen und der ‚ungewöhnlichen‘ Wahl eines nordischen Aktionsraumes zeigen soll.

Severjanin setzt sein Ich aber gerade mit dem Norden einem etablierten Topos aus, der in seinem erhabenen, ambivalenten Affekt bereits eine ausgeprägte literarische Bildtradition hat: Sie zeigt sich in der russisch-romantischen Seelenlandschaftlichkeit, der Tradition des Petersburgmythos als progressiver Anti-Idylle sowie der zeitgenössischen symbolistischen Evokation des Andersweltlichen. Severjanins Postulat, als Ego-Futurist gegen Stereotype und „Zierleisten“ anzukämpfen, läuft in Bezug auf den Norden ins Leere. Wenngleich Severjanin die nordische Landschaft der Ostsee mit neuen Epitheta bekleidet, so bleibt die konzeptionelle Grundkonstellation des Nordens dennoch bestehen. Letztlich schafft Severjanin durch seine neuen Bilder keine neue Funktion und Ausrichtung des Nordens und bleibt, wie sein Zeitgenosse Vladimir Chodasevič kommentiert, mit seinen Neuerungen in der Etymologie

<sup>649</sup> *Épilog zu Ėgo-Futurizm*, in: Severjanin, 2004. S. 101.

<sup>650</sup> Severjanin, der 1912 aus dem *organisierten* Kreis der Ego-Futuristen austritt, bleibt jedoch in seiner literarischen Tätigkeit weiterhin Ego-Futurist. Vgl. Severjanin, 2004. S. 719.

<sup>651</sup> Severjanin, 2004. S. 609.

stecken.<sup>652</sup> Weil Severjanin den Norden immer wieder in den Kategorien einer estnisch-skandinavischen *Balto-Skanda* beschreibt, nutzt sich der propagierte innovative Impuls des Nordischen zunehmend ab und verläuft sich in semantischer Redundanz.<sup>653</sup> Erst mit dem von außen herbeigeführten lebensweltlichen Bruch nach der Revolution ändert sich Severjanins Nördlichkeitskonzept und tritt in eine neue Phase ein.

#### 1.1.2. *S utesov Ėstii (Ritornel')* (1920): Immigration in die imaginierte Heimat Norden

Bis 1918 dominiert Severjanins Texte die zwischen seelenlandschaftlicher Romantik, skandinavisch-baltisch-russischer Mythologik und estnischer Landschaftlichkeit pendelnde Vorstellung vom Norden. In der Folgezeit wandelt sich Severjanins Schaffen: An die Stelle eines mythischen *Balto-Skanda* tritt eine landschaftlich orientierte Deskription Estlands, mit der das Bild des Nordens modifiziert wird.<sup>654</sup> Der Norden wird Teil von Severjanins Auseinandersetzung mit der Abgeschiedenheit der Emigration und Abgetrenntheit von der russischen Heimat, die er Anfang 1918 ungewollt für immer verließ.<sup>655</sup> Das Estland der Texte nach 1918 ist nicht mehr nur Ausgangspunkt der imaginativen Weltflucht eines ego-futuristischen Text-Ichs, sondern reales Refugium des Dichters vor dem chaotischen Revolutionsrussland. Es ist nun Ort unberührter Natur, friedlicher, ehrlicher Menschen und Platz eines „heiligen Primitiv“<sup>656</sup>, das einer Kulturlandschaft ‚Stadt‘ (Petrograd) entgegentritt.<sup>657</sup>

Trotz dieser zweifellos vorhandenen lebenswirklichen, wenn auch verklärenden Anteile in den Texten nach 1918, bleibt das Estland der literarischen und lebenswirklichen Umbruchsphase bis ca. 1925 immer auch mit dem phantastisch-magischen Norden der frühen

---

<sup>652</sup> Chodasevič äußert sich 1912 in *Russkaja molva* über Severjanins Umsetzung seiner ego-futuristischen Ziele. Vgl. Terechina/ Šubnikova-Guseva, 2004. S. 641. Bei der Integration neuer Lexeme in die russische Lyrik und Sprache war Severjanin allerdings überaus kreativ und einflussreich. Vgl. Lauwers, 1993 und Lauer, 2000. S. 510.

<sup>653</sup> Die estnischen *Balto-Skanda*-Gedichte mit den Figuren Erik und Ingrid, die als Regenten in Severjanins anderem Traumland *Mirrēlija* herrschen, belaufen sich allein im *Mirrēlija*-Band (1916) auf zweiundzwanzig Gedichte. Ebenso dominieren die *Balto-Skanda*-Gedichte die Sammlungen *Victoria Regia* (1915) und *Zlatolira* (1914).

<sup>654</sup> Zur Charakteristik von Severjanins „Emigrationsliteratur“ vgl. Temira Pachmuss: „The resident of Estonia [in contrast to that of pre-Revolutionary Russia] is a different poet. Some of his poems in this period are connected with his stay in the idyllic fishing village of Toila on the Gulf of Finland. He produced water imagery of remarkable freshness and originality and dealt with the simple pleasures of country life. His poetry became more conventional, yet it often stated moral and social points with dignity and expressed personal emotions with grace and simplicity.“ Pachmuss, T.: *Russian Literature in the Baltic between the World Wars*. Columbus 1988. S. 60.

<sup>655</sup> Severjanin begleitet seine Mutter Ende 1917 auf die Dača nach Tojla und reist dann nach Moskau. Nach Severjanins Rückkehr nach Tojla erklärt sich Estland von Russland unabhängig. Der Dichter kann nicht einfach nach Russland zurück und bleibt bis zu seinem Tod 1941 in der estnischen Emigration. Vgl. Terechina/ Šubnikova-Guseva, 2004. S. 621.

<sup>656</sup> *svjatoj primitif*, Isakov, 2002. S.11.

<sup>657</sup> Vgl. die Gedichte *Narva* (1918), *Est-Tojla* (1918), *Jur'ev* (1918), *Ach, est' li kraj...?/ Ach, gibt es eine Gegend...?* (1918), *Opjat' vdali/ Erneut in der Ferne* (1918).

Phase assoziiert. Das Ritornell *S utesov Estii* von 1920 zeigt diese Umbruchphase in Severjanins Werk, die den Norden in bekannter Weise konzipiert, ihn jedoch in einen anderen Kontext – den der Emigration – einbettet hat:

1.
 

<p>Kotoryj den'?... Ne den', a tretij god, -</p> <p>A čerez mesjac – daže i četvertyj, - Ja v Ėstii živu, kak v norke krot.</p> <p>Golovokružnyj bereg morja krut, I more vlažnoj stal'ju rasprostertoj Laskaetsja k strane, gde – mir i trud.</p> <p>Ja šlju privet s ėstijskich beregov Tomu, v kom obo mne vospominan'e, Kak o lovce poëžemčugov.</p> <p>Liš' stoilo mne vspomnit' žemčuga, V duše vozniklo zvukov kolychan'e: Prélude Bizè, - inye berega...</p>	<p>Was für ein Tag ist?... Nicht Tag, sondern das dritte Jahr, Und in einem Monat – sogar schon das vierte, In dem ich in Eesti lebe, wie der Maulwurf in der Höhle.</p> <p>Schwindelnd steiles Meeresufer, Und das Meer liegt wie nasser Stahl ausgebreitet Schmiegt sich an das Land an, wo Frieden und Arbeit ist.</p> <p>Ich schicke einen Gruß von den estnischen Ufern Dem, der sich an mich erinnert, Wie an einen Poesaperlen-Fischer.</p> <p>Es kostet mich nur die Erinnerung an die Perle Und in der Seele taucht das Wiegen der Laute auf: Prélude Bizets – andere Ufer...</p>
--	--
2.
 

<p>V mečtach plyvu na krasočynj vostok: Tam, gde Nadir celuet znojno Lejlu, Rastet svjaščennyj skazočynj cvetok.</p> <p>On – mira mir, želannaja mečta. I ne ona l' moju čaruet Tojlu I oživljaet zdešnye mesta?</p> <p>No sever mne i bliže, i rodnej: Zdes' po nočam mne napevaet Skanda. Ljublju ee i sčastliv tol'ko s nej!</p> <p>Pust' b'etsja mir, kak nekij Gromoboj,- Ticha moja tenistaja veranda. O, Baltika! o, Skanda! ja s toboj!</p>	<p>In den Träumen schwimme ich in den bunten Osten: Dort, wo Nadir die feurige Leila küsst, Wächst eine heilige märchenhafte Blume.</p> <p>Sie ist der Erde Frieden, ein Wunschtraum. Und ist nicht er es, der mein Tojla verzaubert Und die hiesigen Plätze belebt?</p> <p>Aber der Norden ist mir näher und heimischer: Hier singt mir in den Nächten Skanda vor. Ich liebe es und bin nur glücklich mit ihm!</p> <p>Mag doch die Welt kämpfen wie irgendein Donnergott Meine schattige Veranda ist still. O, Baltika! o, Skanda! ich bin mit Dir!</p>
---	--
3.
 

<p>Po večeram vernuvšis' v svoj šatrok,-</p> <p>Ja celyj den' obyčno rybu užu, - Ja govorju sebe: ischodit srok,</p> <p>Kogda skažu ja Ėstii: „Prosti, - Vesennij luč vysušivaet lužu: Pora domoj. Sestra moja, rasti!</p> <p>Spasibo, blagorodnaja strana, Ljubimaja i ljubjaščaja bratski, - V gostepriimstve ty byla nežna...”</p> <p>Do polnoči ja p'ju Crème de prunelles I, pozabyv bič sovremen'ja adskij,</p>	<p>An den Abenden, wenn ich in mein Zeltlein zurückkehre - Ich fange den ganzen Tag normalerweise Fische - Sage ich mir: Die Zeit läuft aus,</p> <p>Wenn ich Estonia sagen werde: „Leb wohl, Der Frühlingsstrahl trocknet die Wiese durch: Es ist Zeit, Heim zu gehen. Meine Schwester, gedeihe!</p> <p>Danke, edelmütiges Land, geliebt und geschwisterlich liebend, in der Gastfreundschaft warst Du zärtlich...”</p> <p>Bis zur Mitternacht trinke ich Crème de prunelles Und, für einen Moment die höllische Geißel des Jetzt vergessend,</p>
---	---



Plesti, kak set', končaju ritornel'.<sup>658</sup>

Flechte ich, wie ein Netz, das Ritornell zuende.

*S utesov Ėstii* arbeitet, wie bereits *Ėstljandskaja poëza*, auf zwei Wirklichkeitsebenen, der Traum- und Fluchtwelt sowie der in Estland situierten Realität des Textes. Der Norden ist dabei Teil des imaginativen Rückzugsraumes der Text-Persona und friedliches Gegenstück zur nicht friedlichen Welt außerhalb des Ichs, von der es sich erneut mit dem Bild der stillen Veranda seines „Seelenhauses“ abschottet. Während das Text-Ich im *Poëza* noch polarisiert und nur seine innere Wahrheit des Daseins akzeptiert, die *byt*-Umwelt jedoch vehement ablehnt, sieht sich das Ich in *S utesov*... einem komplexeren Verhältnis zur „Wirklichkeit“ gegenüber. Diese ist zweifach abgestuft und nach estnischen sowie russischen Realia zu differenzieren.

*S utesov*... beginnt, wie *Poëza*, mit der Beschreibung der bedrückenden gegenwärtigen Situation der Text-Persona: Das lyrische Ich lebt *kak v norke krot/ wie ein Maulwurf in der Höhle*, ist blind und ausgegrenzt gegenüber – wie sich im Verlaufe des Textes herausstellt – den Geschehnissen im heimischen Russland. Es wartet auf die Stunde, in der es dorthin zurückkehren darf. Andererseits ist das Ich froh und dankbar, im friedlichen und bodenständigen (*mir i trud*) Estland sein zu dürfen, dessen Gastfreundschaft es genießt: „*Spasibo, blagorodnaja strana,/ Ljubimaja i ljubjaščaja bratski, -/ V gostepriimstve ty byla nežna...*“/ „*Danke, edelmütiges Land,/ geliebt und brüderlich liebend,/ in der Gastfreundschaft warst Du zärtlich...*“.

Aus dieser inneren Zerrissenheit erwächst im Ich die Auffassung von einem *adskij bič sovremen'ja/ einer höllischen Geißel des Jetzt* in einer Welt, die sich wie ein *Gromoboj*<sup>659</sup>, ein donnernder Kriegsgott, gebärdet. Sie lässt dem Ich keine Ruhe und beschreibt dessen permanenten Zwiespalt zwischen Ablehnung der aktuellen Situation im Heimatland, einem gemäßigten, aber „dumpfen“ Dasein im Gastland und der trotz allem vorhandenen Sehnsucht nach dem verlorenen Zuhause – ein typischer Zug von Emigrationsliteratur.<sup>660</sup> Bei Severjanin gesellt sich zu diesem Komplex das egozentrische Problem des Geltungsverlustes, denn das Ich vermutet, dass seine Arbeit als [*lovec*] *poëzožemčugov/ Poesoperlenfischer* – als Dichter – in seiner verlassenen Heimat untergeht oder vergessen wird. Darum schickt es als Erinnerung an die eigene Existenz einen Gruß an die Getreuen in der Heimat.

---

<sup>658</sup> Aus Isakov, 2002. S. 44f.

<sup>659</sup> Laut Anmerkung von Lauwers bezogen auf eine Figur russischer Pseudomythologie im 18. Jh., vgl. Lauwers, 1993. S. 37. Nach meiner Ansicht ist auch ein Bezug auf das Kriegsschiff der russischen Marine, das im ersten Weltkrieg in der Baltischen Flotte auf der Ostsee gekämpft hat, denkbar. Bereits in *Gibel' Rjurika/ Der Tod Ruriks*, einer der ersten Veröffentlichungen Severjanins, ist auch ein Kriegsschiff Thema des Textes.

<sup>660</sup> Vgl. Pachmuss, 1988. S. 15.

Als Ausweg aus dieser Misere bietet sich, wie bereits im *Poëza*, scheinbar auch hier die anders geartete Welt des Träumens und der Kunst an. In *S utesov...* liegt sie in George Bizets Opernsujet „Die Perlenfischer“ (*Les pêcheurs de perles*, 1863) sowie in Severjanins eigener Träumerei des *Balto-Skanda*-Nordens. Dieser Norden wird in mehrfacher Hinsicht zum Anker im Heimatlichen: Er verknüpft das imaginative Balto-Skanda, die estnische Emigration und Russland über das Bild der Ostsee miteinander. Einerseits fungiert die *Baltika* in *S utesov...* als konkrete geographische Verbindung, wenn das Ich von den estnischen Klippen seinen Gruß nach Hause schickt. Andererseits wird sie als affektiver Impuls zum Eintritt des Dichters in seine Schaffens- und Traumwelt (*inye berega* im übertragenen Sinne) und zum Austritt aus der Außenwelt. Selbst in der phantastischen Traumwelt befindet sich Severjanins Text-Ich zwischen zwei Affektlandschaften – Bizets östlichem Sujet und Severjanins eigenem nordischen –, die es abzuwägen gilt.

Die Meereswooge evoziert zunächst Bizets maritimes Sujet des Perlenfischers, in das sich Severjanin über das Bild des Gedichte-Fischers selbst einschreibt: Die Erinnerung an die eigene Gedicht-Perle lässt im Ich die Ouvertüre (Prélude) der Oper anklingen, es forttragen und das Schicksal von Bizets Protagonisten, dem Liebespaar Nadir und Leila, im *krasočnyj vostok/ bunten Osten* Ceylons aufleben. Während Nadir und Leila aus Bizets Oper die Felsen Ceylons als glückliches Liebespaar verlassen, bleibt Severjanins Ichs allein auf den *utesy Estii* zurück: Das Ich übernimmt indirekt die Position des Zurga ein, des Oberhauptes der Perlenfischer, der dem Liebespaar nach einer Reihe von Intrigen und Aufdeckungen zur Flucht von Ceylon verhilft.<sup>661</sup> Die prächtige Vision – der Wunschtraum (*želannaja mečta*) – dieses Opernsujets belebt das estnische Tojla, dem die Phantasie und Zauberkraft zu fehlen scheinen: „*I ne ona l' moju čaruet Tojlu/ I oživljaet zdešnye mesta?*“/ „*Und ist nicht er es, der mein Tojla verzaubert/ Und die hiesigen Plätze belebt?*“. Doch es ist nicht die *znojnost'*/ *Feurigkeit* des indischen Ostens, die den Ort verzaubert,<sup>662</sup> sondern ein anderer, innerer Frieden mit der Welt (*mira mir*). Dieser entspringt scheinbar dem lebensfernen Perlenfischer-Traum und reicht über das *mir i trud /Friedlichkeit und Fleiß* Estlands aus der zweiten Strophe hinaus.

Als glückselige Potenz dieser Abschweifung und des inneren Friedens erweist sich jedoch Severjanins eigenes Oeuvre, auf das mit dem Bild der Perle ebenso hingewiesen ist, wie auf Bizets exotische Perlenfischer. Im heimischen und ihm nahen *Sever* und nicht im Osten

<sup>661</sup> Das Paar muss Ceylon verlassen, weil es einen heiligen Eid gebrochen hat und damit der Insel und ihren Perlenfischern Unglück bringt.

<sup>662</sup> Im Unterschied zu Bal'monts *Mečta*, in dem die „Feurigkeit“ noch das Differenzkriterium zwischen einem Süden und einem Norden gewesen ist.

gelangt das Ich zu den bereits bekannten Szenerien des *Balto-Skanda*, durch die allein es glücklich sein kann: „*No sever mne i bliže, i rodnej:/ Zdes' po nočam mne napevaet Skanda./ Ljublju ee i sčastliv tol'ko s nej*“/ „*Aber der Norden ist mir näher und heimischer:/ Hier singt mir in den Nächten Skanda vor./ Ich liebe es und bin nur glücklich mit ihm!*“. Letztlich ist es doch nicht der *krasočnyj vostok*, der das estnische Tojla belebt und befriedet, sondern der bekannte Traumkomplex um *Sever*.

In den beiden Kunst-Visionen findet Severjanins Text-Ich trotz des Aufenthaltes in der Fremde eine geistige Heimat. Auch wenn das *Sever*-Konzept hier keine Nord-Süd-Opposition entwickelt, so agiert es nach demselben Vergleichsmechanismus, der aus *Poëza* bekannt ist, und schließt somit nicht nur motivisch an das bisherige künstlerische Schaffen an. Severjanin greift auch formal und stilistisch auf seine früheren Texte zurück und besinnt sich seiner Dichterwiege: Noch immer benutzt er dekadente, frankophile Wortprägungen wie *Prélude* und *Crème de prunelles*, in deren Rahmen auch der französische Intertext zu Bizet fällt. Neben *Balto-Skanda* bilden sie als Reminiszenzen an frühere Texte die künstlerische Text-Heimat Severjanins aus. Diese fällt zeitlich in das vorrevolutionäre Russland, das nun zusammen mit seiner Kultur verloren gegangen ist. Über das Konstrukt der textlichen Heimat des Nordens stellt Severjanin nicht nur eine Verbindung vom Früher zum Jetzt her. Er schließt in *S utesov...* das postrevolutionäre, bolschewistische Russland von seinem Konzept des träumerischen *Skando-Sever* aus und rückt damit sein eigenes Schaffen in ein nostalgisches Licht, dem bereits die Vergänglichkeit anhaftet.<sup>663</sup> Über die Reanimation des Topos in den Gedichten bewahrt sich Severjanin wenigstens die Erinnerung an diese Welt und rettet einen Teil herüber in die Gegenwart. Ähnlich wie die Akmeisten nach der Oktoberrevolution mit dem Begriff des Nordens ein Zeichen gegen das Vergessen und für die verschleierte, aber vorhandene Präsenz des kulturell traditionsreichen Petersburgs hinter Leningrad setzen, so zeigt Severjanin als verbannter russischer Dichter, dass seine vorrevolutionäre literarische Tradition – genau wie seine Dichter-Persona – nicht versiegt, sondern nur versteckt ist und weiterhin Bestand hat. Vor diesem Hintergrund beschwört er in

<sup>663</sup> „Tvorčestvo Sev polnost'ju vpisyvaetsja v kartinu zarubežnoj russkoj literatury, dlja kotoroj charakterny orientacija na tradicii, retrospekcija, nostal'gičeskaja avtobiografičeskaja i memuarnaja napravlenost' – protivopoložnoe ustanovke sovetskoj literatury na novatorstvo, temy sovremennosti i buduščego. Obratnaja storona retrospektivizma – kritičeskoe otnošenje k nastojaščemu, v.t.č. k èmigrantskoj dejstvitel'nosti – tože charakterna dlja zarubežnoj russkoj literatury.“ Kruus, R.: „Ob 'èstonskom' periode Igorja Severjanina“, in: Sapogov, S. (red.): O Igore Severjanine. Čerepovec 1987. S. 11-14. Hier: S. 13./ „Das Werk Severjanins ist vollkommen in die Landkarte der russischen Exilliteratur eingeschrieben, für die die Orientierung an Tradition, Retrospektive und eine nostalgische, autobiographische sowie memoristische Ausrichtung charakteristisch ist. Es ist den ‚Zielsetzungen‘ der sowjetischen Literatur auf Erneuerung, dem Thema des Zeitgemäßen und Zukünftigen entgegengesetzt. Die Kehrseite des Retrospektivismus ist die kritische Haltung gegenüber dem Gegenwärtigen, in diesem Fall gegenüber der Emigrationsrealität, die ebenso charakteristisch für die russische Exilliteratur.“

der *Sekstina VII/ Sextine VII* von 1919 auch den geistigen Konnex zu anderen russischen Dichtern (Fet, Slučevskij, Sologub, Bal'mont, Brjusov) herauf: Er stilisiert Estland zum gemeinsamem *nordischen* Raum sommerlicher Aufenthalte und dichterischer Inspiration und versucht auf diese Weise, eine Traditionslinie zur russischen vorrevolutionären Kultur erhalten zu können.<sup>664</sup>

Es zeigt sich jedoch, dass der Eskapismus ins nordische *Balto-Skanda* nicht mehr reibungslos gelingt und funktional veraltet ist: Während die *Ėstljandskaja poëza* mit dem hymnischen Lobpreis eines gelungenen Austritts aus der Lebenswirklichkeit endet, führt das Text-Ich von *S utesov Ėstii* den Leser immer wieder von den Abschweifungen in sein Jetzt zurück. Das Text-Ich aus *S utesov...* ist unentschlossen und verwirrt in seinen Äußerungen und Aktionen, wie der Beginn des Gedichts als Frage nach dem Datum (*Kakoj den'?*) bereits offenbart: Die Text-Persona ist sich nicht im Klaren, wie lange sie bereits in Estland „haust“, sie kann sich in ihren Fluchtvisionen nicht entscheiden, auf die Reise zu Bizets östlichen Perlenfischern zu gehen und zieht letztlich das nordisch-heimische *Balto-Skanda* vor. Das Ich deutet die eigene Orientierungslosigkeit seiner Situation an, die nicht in einem glückseligen Rausch endet, sondern im Ertränken der Gegenwart im Alkohol. War dieser zu den frühen ego-futuristischen Zeiten als Likör *Crème de Violette* noch Garant dieses Rausches (vgl. das Gedicht *Fioletovyj trans/ Violettfarbene Trance*, 1911), so ist die *Crème de Prunelles* nur noch kurz betäubendes Mittel, um das Ritornell zum Abschluss bringen zu können. Es endet mit der rückwärts gewandten Heimkehr in den Text, der seinem Genrenamen nach selbst eine „alte Leier“ (frz. *ritournelle*), also abgenutzt und überholt ist. Severjanins Text-Ich weiß um diesen Vergänglichkeitsstatus von *Balto-Skanda* und die frühen Textwelten, will sich jedoch in seiner gegenwärtigen Lage noch nicht von dieser nunmehr einzigen Verwurzelung lösen.

Nach dieser ersten Phase seines Emigrantendaseins ändert sich Severjanins Lyrik. Der Dichter legt die ego-futuristische Dekadenz ab, wird „konventionell“<sup>665</sup> und weniger überheblich in der Intonierung. Dieser Wandel zu einem von Naturmotiven dominierten estnischen Nördlichkeitsdiskurs steht im egozentristisch-individualistischen *S utesov Ėstii* noch bevor. 1929 erkennt das Ich in der immer wieder neu heraufbeschworenen nordischen Heimat, die sowohl das *Balto-Skanda* der frühen als auch die estnische Landschaftlichkeit der späteren

<sup>664</sup> „Zdes' [v Ėstljandii] Sologub, plenitel'nyj poët/ Žil.../ Zdes' ja teper' živu.../.../ Zdes' žil Bal'mont. – v strane, k Rossii blizkoj,/ Zdes' Brjusov byl, izyskannyj, kak Fet,/ Zdes' lejtnant Slučevskij.../ Pel...“ aus *Sekstina VII* in: Isakov, 2002. S. 40./ „Hier [in Estland] Sologub, der reizende Dichter/ Lebte.../ Hier lebe nun ich.../.../Hier lebte Bal'mont – in dem Land, das Russland nah ist/ Hier war Brjusov, auserwählt, wie Fet/ Hier Leutnant Slučevskij.../ Sang...“

<sup>665</sup> Im Sinne einer abnehmenden Egozentrik. Vgl. Pachmuss, 1988. S. 60.

Gedichte umfasst, schließlich nichts anderes als ein angestregtes, selbstbetrügerisches Gedankenkonstrukt, das nicht mehr aufrechtzuerhalten ist.

### 1.2.3. *Tjaga na jug* (1929): Das Ende des *Sever-janin*

Den Abgesang auf *Sever* nimmt Severjanin mit *Tjaga na jug/ Drang nach Süden* vor, mit dem er zum klassischen Nord-Süd-Gegensatz zurückkehrt. In vier Strophen zu je vier Versen versucht das lyrische Ich eine eigenartige Sehnsucht nach dem Süden zu ergründen, obwohl es sich doch eigentlich dem heimatlichen Norden zugehörig fühlt:

Ne starost' li èto, - ne znaju, ne znaju,-  
Byt' možet, ustalost' – duši sedina,  
No tjanet menja k otdalennomu kraju,  
Gde laskovej vozduch i jarče volna.

Ist das nicht das Alter, ich weiß nicht, ich weiß nicht,  
Möglicherweise, Müdigkeit – das Ergrauen der Seele,  
Aber es zieht mich in eine entfernte Gegend  
Wo die Luft schmeichelnder und die Welle lebhafter ist.

Mne chočetsja teplogo i golubogo,  
Tropičeskich fruktov i krupnych cvetov,  
I zvončatoj pesni, i zvučnogo slova,  
I grez bez predela, i čuvstv bez okov.

Ich möchte etwas vom Warmen und Himmelblauen,  
Von Tropischen Früchten und den großen Blumen,  
Vom klingenden Lied, und vom klangvollen Wort,  
Und grenzenlose Träume, und Gefühle ohne Ketten.

Ja sever ljublju, ja srodnisja s toskoju

Ich liebe den Norden, ich habe mich gewöhnt an die  
Schwermut

Ego milovidnych polej i ozer.  
No čto-to tvoritsja so mnoju takoe,  
No čto-to takoe zavidel moj vzor,

Seiner lieblichen Felder und Seen.  
Aber irgend so etwas ist mit mir geschehen,  
Aber irgend so etwas neidet mein Blick

Čto net mne pokoja, čto net mne zabven'ja  
Na rodine tichoj, i tjanet menja  
Moe probudivšeesja vdochnoven'e  
K sijan'ju inogo – nezdešnego – dnja!<sup>666</sup>

Dass ich keine Ruhe, dass ich kein Vergessen habe  
In der stillen Heimat, und es zieht mich  
Meine erwachte Inspiration  
Zum Aufgehen eines anderen – nichthiesigen – Tages!

In *Tjaga na jug* nimmt Severjanin nicht nur eine werkimmanente Revision des Nordens vor, sondern stellt darüber hinaus sein gesamtes literarisches Dasein als Dichter in Frage, mit dem er als *Sever-janin* untrennbar verbunden ist. Die Kernelemente des vermeintlich unvergleichbaren nordischen Paradigmas, das Severjanin ab 1905 entwickelte, sind nun den lieblichen Reizen des Südens unterlegen. Der Hunger nach tropischen Früchten, Blumenpracht, Wärme, Meeres- und Himmelsblau sind dem Anblick von Seen und Feldern sowie der nordischen Schwermut aus einem dem Ich unerklärlichen Grund vorzuziehen.

Obwohl das Ich noch einmal beteuert, dass es den Norden liebe und noch einmal das Bild der *Rodina/ Heimat* bemüht, bezieht es seine Inspiration hingegen aus der imaginierten fernen, südlichen Fremde (*otdalennyj kraj; inogo – nezdešnego – dnja*). Severjanin gesteht die kreative Erschöpfung des Nordens für seine Lyrik ein, der weder *zvončataja pesnja/ klingendes Lied* noch *zvučnoe slovo/ klangvolles Wort*, die maßgeblichen Konstituenten in Severjanins Sprach- und Klangexperimenten, bereithält. Severjanin kontrastiert darüber

---

<sup>666</sup> Severjanin, 2004. S. 290f.

hinaus auch den kreativen Prozess des Träumens und Fühlens:<sup>667</sup> im Süden sei er grenzenlos und frei (*I grez bez predala, i čuvstv bez okov*), womit er für den Norden indirekt Einschränkungen gesteht. Der ambivalente Affekt von *Balto-Skanda*, den das Ich als exzeptionelle Erfahrung und Eingangstür in das Träumen bejubelt hatte, erscheint im Vergleich mit der Darstellung in *Tjaga na jug* als Konstruktion, die entweder dem ego-futuristischen Individuationskult oder dem Außergewöhnlichkeitsstatus eines Genius genüge. Ein freies Fühlen ohne (ästhetisch-programmatische) Ketten, eines, das ohne eine Intentionalität auskommt, wird hingegen auf den Süden appliziert.

Im Kontext der Emigration muss das Ich darüber hinaus erkennen, dass der Norden weder als Brücke zwischen dem stillen estnischen Refugium und dem originären russischen Zuhause des Ichs noch als Brücke des jetzigen zum früheren Schaffen taugt.

Trotz der Stille der *tichaja Rodina/ stille Heimat*<sup>668</sup> bringt diese dem Ich nicht die innere Ruhe (*pokoj*), die es sich bereits durch das intensive Erleben von *Balto-Skanda* gewünscht (*Ėstljandskaja poëza*) und später unter dem Eindruck des Revolutionschaos suchte (vgl. *S utesov Ėstii*). Ebenso wenig bringt der Norden dem Ich das Vergessen, das es als Emigrant herbeisehnt (*zabven'e*). Stattdessen wird er zum Dorn permanenter Erinnerung. Der Norden behält den charakteristischen Beigeschmack einer naturgegebenen *toska/ Schwermut*, die das Ich immer wieder auf das eigene, zu verdrängende Schicksal zurückwirft. Dass die Text-Persona nicht aus freiem Entschluss die Schwermut des Nordens liebt, sondern sich erst an sie hat gewöhnen müssen, zeigt die dritte Strophe. Die Liebe und Anziehungskraft des Nordens ist für das Ich ein „gewöhnungsbedürftiges“ Unterfangen gewesen. Das stolze *Ja-Severjanin*<sup>669</sup> / *Ich bin ein Nordmensch*<sup>670</sup> ist einem resignativen *Ja ljublju sever, ...no.../ Ich liebe den Norden,...aber...* gewichen. Der Norden gehört als vielfältiger Erinnerungsort der Vergangenheit an, während die Zukunft (*inoj den'*) nicht dort, sondern im fernen (*nezdešnj/ nicht hier*), unbelasteten Süden liegt.

Mit *Tjaga na jug* entlarvt Severjanin sein eigenes (Lebens-)Werk als überholtes konzeptuelles Gebilde, das mit großer imaginativer Anstrengung in den Rang einer Traumwelt gehoben wurde, derer das alternde Ich nun jedoch müde ist (*ustalost'*). Während der Süden von Severjanin stereotyp mit der träumerischen Leichtigkeit des Seins gleichgesetzt wird, ist der

---

<sup>667</sup> Severjanin hat hierfür schon früh den Begriff des *grezër/ Träumers*, dessen Wortschöpfer er wahrscheinlich sogar ist, für sich in Anspruch genommen. Vgl. Terechina/ Šubnikova-Guseva, 2004. S. 635.

<sup>668</sup> Vgl. den alternativen ersten Vers der letzten Strophe: *Na severe tichom, i tjanet menja/ Im stillen Norden, und mich zieht es* aus dem Kommentar von Vera Terechina zu *Tjaga na Jug* in: Severjanin. 2004. S. 794.

<sup>669</sup> Vgl. Severjanins Gedicht *Norvežskie fiordy/ Norwegische Fjorde* (1918) in: Severjanin, 2004. S. 195f.

<sup>670</sup> Ebenda.

Norden einmal mehr permanenter Prüfstein für denjenigen, der sich auf ihn einlässt.<sup>671</sup> Der Norden scheint zunächst das Image jugendlich-experimenteller sowie existenzieller Grenzerfahrung und Selbstbehauptung zu bedienen, das sich literarisch in kreativer Potenz und Innovatorik niederschlägt. Mit dem außerliterarischen Heimatverlust bleibt allein diese konstruierte Heimat bestehen, die die Leerstelle nur imaginativ zu füllen weiß. Es zeigt sich jedoch, dass die künstlerische Konzeption einer heroischen Heimatlichkeit und unkonventionellen Liebe nicht mehr ist als eine psychologische Selbstschutz- und Verdrängungsstrategie, der nordischen Unwirtlichkeit mitsamt ihrer *toska* und damit auch der eigenen Psyche zu begegnen.

Severjanin steht wie das Ich in Konstantin Bal'monts *Iz-pod severnogo neba* (1895) am Anfang der Kreisbewegung vom Norden in den Süden und einer neuerlichen Rückkehr in den Norden. Im Unterschied zu dem frühsymbolistischen Text-Ich, das im Süden die Heimatlichkeit des Nordens erst entdeckt, will Severjanins Text-Persona kaum mehr in den Norden zurückkehren und sich bewusst von dieser Heimat trennen. Die Heimat ist nicht mehr als ein Konzept, das sich nicht mehr bewahrheiten wird und in ein tatsächliches Zuhause zurückverwandelt werden kann. Severjanin forciert im Unterschied zu Bal'mont nicht die Emanzipation des Nordens gegenüber dem Süden, sondern emanzipiert vielmehr den Süden von dessen moderner Inferiorität: Mit der Entscheidung für den Süden deutet sich ein neuerlicher Wechsel im Bewertungsstatus von Nord und Süd an. In *Tjaga na jug* rehabilitiert sich der Süden gegenüber dem ästhetischen Invertivkonzept des Nordens der Moderne, das an seinen Endpunkt gelangt und nun als Trugschluss erscheint.

---

<sup>671</sup> Vgl. den Prüfstein Norden für die Unaufmerksamen bei Guro.

## VI. SCHLUSS

Der Norden wird für die russische Moderne in seinem ambivalenten Potenzial reizvoll und wiederholt als Differenzgröße fruchtbar gemacht. Bildlicher Ausgangspunkt sind dabei die Naturphänomene eines unwirtlichen Klimas, einer kargen Landschaft sowie die „typisch borealen“ weißen Nächte oder die Mitternachtssonne, die auch den urbanen Allusionen auf St. Petersburg oder Stockholm als landschaftliches Substrat unterlegt sind (Naturödnis, Naturwiege). Die „Natur“-Darstellungen sind Zeichen der Partizipation an einem Topos ‚Norden‘, dessen Landschaft mythisiert, semantisch überformt und literarisches Inventar geworden ist und keinen realistisch-mimetischen Ansprüchen genügen will. Landschaftlichkeit wird in ihrer topischen Prägnanz in eine metaphorische Dimension gezogen. Sie kippt in eine Zeichenhaftigkeit, die den Rekurs auf bereits bestehende Vorstellungen und Bilder aus anderen kulturhistorischen Epochen einerseits, aus anderen Literaturen und zeitgenössischen Kontexten andererseits verrät. Die Nördlichkeit der Landschaft wird von der russischen Moderne dabei zur ästhetischen Abstoßung von den oder als Fortführung der jeweiligen Bezugsgrößen instrumentalisiert. Der Norden fungiert dabei als identifikatorische Verortung des jeweiligen symbolistischen, akmeistischen oder futuristischen, immer aber eines modernen Welt- und zugleich Kunstverständnisses.

Die Symbolisten machen sich den Norden zunutze, um den für sie zentralen Funktionsmechanismus des Symbols, auf etwas anderes Hintergründiges, Abstraktes, Weitergehendes zu verweisen, als symbolistischen neuen Zugriff auf das Dasein zu etablieren. Die symbolistische Kunst fungiert als ästhetische oder mythopoetische Transformation der weltlichen Erscheinungen, durch die eine dahinterliegende symbolhafte Wirklichkeitsebene zutage tritt. Norden wird in den verschiedenen binnendifferenzierenden Programmatiken des Symbolismus (Ästhetismus, Panästhetismus, Mythopoetik in Kombination mit einer lunaren und einer solaren Bildparadigmatik) immer wieder als Repräsentant dieses Hintergründig-Anderen, des *mir inoj*, instrumentalisiert.

In seiner doppelgesichtigen Paradigmatik der Luna, die ihn als eine pervertive Antiwelt zur Konvention konzipiert, konstruiert Konstantin Bal'mont den Norden nach einem romantisch beeinflussten seelenlandschaftlichen „Vorlauf“ (*Iz-pod severnogo neba*) zum Inbegriff einer modernen Alternativ-*krasota*/ *Schönheit*, die sich im Sinne von Charles Baudelaires Ästhetik des Hässlichen konstituiert (*Mečta, Na dal'nem poljuse*). Als das wahre Schöne, das Symbolisch-Hintergründige dieser Welt schafft der Norden eine Differenz zum Alltäglichen, Normalen, Banalen und darum Nicht-Schönen. Neben diese ästhetische Antizipation der Welt tritt mit den jüngeren Symbolisten Andrej Belyj und Aleksandr Blok um 1900 eine mythisch-



lunare Konzeption. Sie erfasst die Welt durch Entstehungs- und Untergangsmysen und betrachtet das Mythische als Fundament, auf dem die vordergründigen Erscheinungen des Daseins fußen, mit dem aber auch das Erfassen des Jenseits im Hier und Jetzt möglich wird. Der Norden bildet auch hier eine symbolische Überebene aus, die eine individuelle aber auch globale Zeitenwende auszudeuten und in die Zukunft zu führen weiß. Sowohl Andrej Belyjs *Severnaja Simfonija* als auch Aleksandr Bloks privative Mythisierung des eigenen Dichterlebens, das sich beispielhaft in *V polnoč' gluchuju roždennaja...* vollzieht, machen den Norden zum apokalyptischen Endpunkt der Welt (Belyj) oder eines nebulösen Künstlerlebensabschnitts (Blok), der jedoch zugleich ahnungsvoller Ausgangs- und Anfangspunkt einer prosperierenden Zeit ist. Mit seiner ambivalenten Paradigmatik verfügt der Norden über das symbolische Potenzial, das mythopoetische „Kosmos-aus-Chaos-Schaffen“ zu verkörpern.

Während die Dämonie des Luna-Nordens von den Ästhetisten und Mythopoeten in eine Alternativästhetik oder mythische Weltsicht gebannt wird, erlebt der Erzähler von Aleksej Remizovs Verbannungserzählung *V plenu* diesen Norden als existenziellen Prüfstein. Die nordische Doppelgesichtigkeit, die sich hier in einem Lebendig-Totsein manifestiert, kann von ihm nicht zugunsten der lebensbejahenden Seite evaluiert oder überwunden werden. Sie muss der morbiden Dämonie verhaftet bleiben, denn die Erzähler-Seele selbst ist dem Lebendig-Totsein unterstellt. Der Erzähler ist zugleich Gefangener einer nordischen Welt und seines eigenen, analog zum Norden konzipierten Innern. Er kann nur im Tod die Ambivalenz fliehen und kapituliert vor der borealen Landschaft und sich selbst. Allein auf der metatextuellen Ebene schafft Remizov eine Bewältigung und Domestizierung des Nordens und schreibt sich in das moderne Konzept einer Bannung der (nordischen) Wirklichkeit durch die Kunst (Ästhetisierung) ein.

Auch durch das panästhetische Prisma, das den Norden unter dem helleren Nimbus des Sol antizipiert, behält der Norden seine Qualität des Anderen bei, die mithilfe des lunaren Invertivmechanismus einer modernen *krasota* oder Kosmos-Mythik nacheiferte. Der Norden überbrückt nun aber eine scheinbare Differenz zwischen einem ursprünglichen, vermeintlich hinterwäldlerischem und einem modernen Dasein. In seinen skandinavischen Zyklen *Na Sajme* und *Na granitach* bietet Valerij Brjusov dem – durch die lunaren Vorgänger Bal'mont, Belyj, Blok und die eigene frühe Lyrik – modern gekennzeichneten, innerlich zerrissenen Text-Ich, die Möglichkeit einer hypermodernen Lebenserneuerung, die im Rahmen des scheinbar rückwärtsgewandten, urwüchsigen Nordens liegt. Im Sinne der panästhetischen künstlerischen Welttextur garantiert der Norden nun eine verloren gegangene harmonische

weltliche Kohärenz und harmonische Ganzheitlichkeit, die noch – und hier erscheint eine nationalstaatliche bzw. kulturelle Dimension – in Finnland, Schweden und Norwegen erfahrbar und durch die symbolistische Erkenntniskunst vermittelbar wird.

Die nordische Naturlandschaft als ontologischer und künstlerischer Quotient wird ebenso von Elena Guro antizipiert und zu einer geisterhaften weißen Nacht im Stil der symbolistischen Luna-Paradigmatik auf der einen, zu einer organischen Sol-Harmonik auf der anderen Seite aufgespalten. Guros geliebten Protagonisten, den außerhalb der Masse stehenden Sonderlingen (den Aufmerksamen, Offenen, Naiv-Kindlichen und Künstlern) scheint der Norden wärmende Heimat zu sein (Sagamilje, S-Land), den anderen Menschen hingegen eine unerträgliche Qual. Wie bei den Symbolisten so wandelt sich die boreale Welt dabei zum Scheideweg zwischen dem Außergewöhnlichen und dem Konventionellen, der einmal mehr in den Kategorien von verkanntem Schönen und offensichtlich Schönem modelliert erscheint. Im Unterschied zu den Symbolisten erhebt Guro die verkannte Schönheit Norden und die mit ihr solidarisierten Sonderlinge nicht über das Konventionelle hinaus, sondern tritt für sein gleichberechtigtes Dasein neben dem Etablierten ein. Sie forciert diese Gleichstellung, in dem sie die verborgene, wesenhafte Schönheit der Sonderlinge in Kunst zum Ausdruck bringt und ihnen eine Stimme verleiht.

Igor' Severjanin überführt sein Text-Ich mithilfe der ambivalenten Außergewöhnlichkeit des Nordens ebenso in einen „Sonderstatus“, der hier jedoch kein fragiles Dichter-Kind zutage fördert, sondern einen im Sinne Baudelaires spleenigen, egozentrischen Schriftsteller-Genius. Die erhabene, mit mythischen Elementen durchsetzte nordische Welt des *Balto-Skanda*, die die Künstler-Persona charakterisiert, ihr aber zugleich untersteht, wandelt sich mit Severjanins Emigrantendasein in Estland. Dort wiederholt der Schriftsteller die symbolistische Evolutionsbewegung des Nordens hin zu einem Ursprünglichkeitsrefugium, das das Dichter-Ich vor dem lebensweltlichen Chaos schützen soll.

All diesen bisher genannten borealen Konzeptionen ist eine Solidarisierung mit dem Norden gemein, die das jeweilige Text-Ich zu einer exzeptionellen Persona macht. Diese versteht sich als Vertreterin einer unkonventionellen Antizipation der Welt, die in der Moderne von der Warte des Künstlerisch-Ästhetischen vorgenommen wird und den Norden zu dessen identifikatorischen Verortung wählt.

Bei Igor' Severjanin wandelt sich die Attitüde 1929 mit *Tjaga na Jug*. Nicht nur verabschiedet sich das Dichter-Ich von seinem bisherigen Schaffen, in dem es die Verbindung mit dem Norden löst und sich dem immer wieder als konventionell konzipierten Süden zuwendet. Die Text-Persona indiziert mit diesem Schritt vielmehr ein generelles Verebben der

modernen Solidarität mit dem Norden: Die unbedingte Überhöhung der nordischen Ambivalenz-Ästhetik und einer damit einhergehenden Differenz des Selbst von anderen, die in negativer Potenz auch die Entfremdung von der eigenen Seele – innere Zerrissenheit – einschließt (*Iz-pod severnogo neba, Na Sajme, S utesov Ėstii*), wird nun als mühsame, selbstschützende Konstruktion enttarnt und ad acta gelegt.

Bereits die sich 1913 abzeichnende kubo-futuristische Verdrängung und „Banalisierung“ des Nordens muss als Hinweis auf die Abnutzung der nordischen „vermischten“ Ästhetik oder Mythik gelten. Die Abwendung mag einerseits aus der symbolistisch-impressionistischen Besetzung des Nordens, die selbst noch tief in der Kulturgeschichte wurzelt, resultieren, denn die Avantgarde strebte einen kulturellen Neuanfang nach dem scharfen Bruch nicht nur mit dieser, sondern überhaupt mit der Tradition an (vgl. Mandel'stams Bild von Skythen und Hyperboreern in *Kassandra*). Andererseits verrückt die Politisierung der Literatur und Malerei die Perspektive auf die relevantere Ost-West-Debatte und lässt den Norden (und auch Süden) uninteressant erscheinen.

Die zunehmende Verbrauchtheit des Nordens wird jedoch ebenso in der Entwicklungslinie seines Paradigmas ablesbar. Die Bilder, die im Symbolismus für ein modernes Weltempfinden installiert werden, sind nicht neu, sondern sind Kristallisationen ihrer Vorläufer aus Aufklärung und Romantik, auch wenn diese funktional in anderen – politischen und künstlerischen – Zusammenhängen standen. In der Moderne wird das Paradigma des Nordens zunächst recht einheitlich und geschlossen in der Licht-Dunkel-Ästhetik gehalten, die bereits im 18. Jahrhundert als paradoxales Aufklärungslicht aus dem dunklen Norden instrumentalisiert worden ist. Ebenso sind dem Leser die Naturödnis, die skandinavischen Schären- oder Fjordlandschaften, aber auch die mittsommerliche Idylle Finnlands aus der Romantik bekannt. Die Literatur an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert schafft jedoch mit der ästhetischen Invertivwahrnehmung und den exzeptionellen Dispositionen des modernen Außenseitermenschen einen neuen Bezugsrahmen, der den borealen Diskurs zunächst weiterschreibt, ihn in seinen Bildern aber auch verfestigt. Spätestens mit der erneuten Wiederholung und Hyperbolisierung dieser beiden Konzeptionen bei Severjanin nutzt sich der Norden zu einer stereotypen Beschreibung ab.

Die sukzessive Erstarrung zu einem beliebigen Motiv zeigt sich auch anhand der Auflösung der zunächst rigiden Nord-Süd-Opposition, die in einer klaren Dependenzhierarchie stand und den Norden als abhängigen und vermeintlich inferioren Antipoden in den modernen Kontext einführte. Mit seiner Emanzipation wird der Norden für andere, nicht-binäre Differenzschemata urbar gemacht, die nicht immer auf den Süden applizierbar sind, sondern

beispielsweise auch auf den Osten (vgl. Belyjs *Severnaja Simfonija*). Der Norden verlässt zusammen mit dem Süden seine dominante Stellung im oppositionellen Vergleichsgeflecht und tritt hinter die Differenzierungsmechanismen anderer Binaritäten zurück (Stadt-Land, Russland-Skandinavien): Er wird immer mehr zu ihrem Illustrator (vgl. Bloks Winter- und Schneesymbolik oder auch den Übergang in den Finnlanddiskurs) und verliert langsam seine textkonstitutive moderne Ambivalenz-Ästhetik. Norden und Süden werden nicht mehr bewusst als aufeinander bezogene Gegensätze begriffen, sondern können aufgrund der sich in ihnen herauskristallisiert habenden Paradigmatiken (Licht-Dunkel, Fülle-Kargheit, Schön-Hässlich) unabhängig voneinander eingesetzt werden. Dabei fallen sie von den in der Moderne herausgebildeten Paradoxien dieser Paradigmatiken (dunkles Licht, volle Kargheit, schöne Hässlichkeit) zurück in ihre basale, verfestigte Motivik, wie es in Severjanins *Tjaga na Jug* endgültig evident wird.

Dort, wo die Bezogenheit von Nord und Süd vital Bestand hat, wird eine andere literarische Verwendung beider Größen deutlich. Sie zeigt sich im Akmeismus, der Norden und Süden nicht in einen semantisch entleerten und abgestorbenen Dualismus münden lässt, sondern mit ihrer Hilfe auf die akmeistische globale Antizipation von Kultur verweist, an der sämtliche Kunstschaffenden mitschreiben, mitmalen oder mitbauen. Norden und Süden sind dabei zwei unterschiedliche temporale wie spatiale ästhetische Dimensionen der Welt, die nicht gegeneinander ausdifferenziert und abgeglichen werden müssen, sondern in ihrer bloßen Existenz für die Akmeisten Gumilev, Achmatova und Mandel'stam von Bedeutung sind (im Kampf gegen die kulturelle Leere des Welt-Raumes). Sie sind nützliches Arbeits- und Baumaterial aus anderen Kulturräumen oder -epochen (Verneinung einer Erhabenheit von Raum gegenüber Zeit und umgekehrt, *Admiraltejstvo*), die von den Akmeisten als Aktualisierung und Fortführung bereits vorhandener Kultur verwendet werden. Dabei wird Petersburg als Erinnerungsort der russischen Kultur zum Träger nördlicher Kultur stilisiert und gilt als russischer Beitrag zum „Welttext“. Der Norden erfüllt damit auch bei den Akmeisten eine identifikatorische Funktion, die jedoch nicht in eine bewertende Hierarchik gegenüber anderen Elementen der *mirovaja kul'tura* wird.

Während Mandel'stam vor allem einen zeitlichen Maßstab von einer südlichen Antike und einer vernordenden Moderne anlegt und sich auf diese Weise in einen nicht endenden Fluß akkumulativer Kulturschichten einschreibt (*Admiraltejstvo*), verfährt Gumilev in erster Linie spatial und differenziert zwischen einer europäischen nordischen Kultur und einer exotischen südlichen Fremdkultur, die sowohl in Afrika, aber auch in Indien verortet ist (*Severnyj radža, Abissinija*). Beide Autoren spielen nicht etwa Norden und Süden gegeneinander aus, sondern

überführen sie in ein kulturelles Kontinuum. Ebenso wenig wird Achmatovas Spaltung ihrer dichterische Pseudobiographik in eine südliche Präphase und eine nordische Autorenschaft zu einem Dualismus, sondern zu einem mehrfach kulturell tätowierten Lebenslauf.

Die Akmeisten bewegen sich in ihrer imprägnierenden Kulturarbeit auf einer metaliterischen Ebene in der Verwendung der Topoi von Norden und Süden, die nicht als mythifizierte oder ästhetisierte Naturlandschaften erfassbar sind, sondern immer nur als Kulturzeichen, die selbst wiederum auf diese Landschaftlichkeiten verweisen können, nicht aber mit ihnen gleichzusetzen sind (Trennung von Textorganismus und außerliterarischen, „organischen“ Organismen). Dabei sind sowohl die romantische Plejade und in erster Linie Puškins *Mednyj vsadnik* (*Severnyj radža*, *Admiraltejstvo*, *Kassandre*) als auch die symbolistischen Wegbereiter des Nordens für die Moderne (*Severnyj radža*, *Uedinenie*) als Inter- und Subtexte im Akmeismus abgelagert.

In den Nord-Süd-Konkurrenzmodellen der Symbolisten, bei Igor' Severjanin oder auch Elena Guro wurde die *imaginatio borealis* immer wieder gegen Anderes abgesichert und ausgegrenzt, um ihre (moderne) Außergewöhnlichkeit unter Beweis zu stellen. In der ständigen Wiederholung wird diese Außergewöhnlichkeit jedoch zur Methode und zu einem „gewöhnlichen“, bewährten Mechanismus, der sich abnutzt. Die Akmeisten insistieren in ihrem Weltkulturtext nicht auf einer wie auch immer gearteten Unkonventionalität und Modernität des Nordens und entgehen damit einer Stereotypisierung. Der Norden bleibt auf diese Weise als Zitat weiter bestehen und wird nicht zu einer illustrativen Beigabe in einem Text. Er wird bewusst als kulturell verdichtetes Ikon eingesetzt, das durch die bloße Benennung einen ganzen Bedeutungskontext aufruft (Petersburgmythos), ohne jedoch in eine leere Repetitivität alter und hochfrequentiver moderner Muster abzugleiten.

Im Verlust des nordischen Identifikationsraumes nach der Oktoberrevolution 1917, mit dem das Gebäude der *mirovaja kul'tura* aus dem Gleichgewicht gerät und seine Versinnbildlichung im zu Leningrad überformten Petersburg findet, wird der zitierte ‚Norden‘ mit jeder Wiederholung und Verwendung zur mahnenden Erinnerung. Er bleibt das Gedächtnis an eine verlorene oder verschüttete Tradition und wird Vergewisserung ihrer einst gewesenen Existenz, die darüber hinaus zur Vergewisserung des akmeistischen künstlerischen Daseins gerät (Vgl. *Kassandre*, *Severnye elegii*).

In dieser Petersburger Tradition kann sich ein Zitat-Norden auch bei Iosif Brodskij (1940-1996) weiter entwickeln. Nicht nur, dass Brodskij Gast in Achmatovas nordischer „Budka“ auf der Karelischen Landenge war; auch er erinnert sich als Leningrader intrinsisch an Petersburg (vgl. Achmatovas *Severnye elegii*). Darüber hinaus vergewissert sich Brodskij, der

als weiteres, „tätowierendes“ Mosaiksteinchen biographisch und künstlerisch zur *mirovaja kul'tura* beiträgt, auch im amerikanischen und venezianischen Exil seiner nördlichen Kulturprovenienz. Sie kristallisiert sich im Geruch des gefrierenden Seetangs in Brodskijs *Ufer der Verlorenen* (1989), der in der Lagunenstadt zum Zitat aus dem Norden wird.

## VII. LITERATURVERZEICHNIS

- Achmatova, A.: Stichotvorenija v 2-ch tt. T.I. M. 1997.  
 Achmatova, A.: Sobr. Soč. v 6-i tt. T. I: Stichotvorenija 1904-1941. M. 1998 [1998a].  
 Achmatova, A.: Sobr. Soč. v 6-i tt. T. III: Poëmy. Pro domo mea. Teatr. M. 1998 [1998b]. S. 15.  
 Achmatova, A.: Sobr. Soč. v 6-i tt. T. II,1: Stichotvorenija 1941-1959. M. 1999.  
 Achmatova, A.: Sobr. Soč. v 6-i tt. T. IV: Knigi stichov. M. 2000 [2000a].  
 Achmatova, A.: Sobr. Soč. v 6-i tt. T. V: Biografičeskaja proza. Pro domo sua. Recenzii. Interv'ju. M. 2000 [2000b].
- Afans'ev, A.: Mifologija Drevnej Rusi. Poëtičeskie vozzrenija slavian na prirodu. M. 2006.
- Althaus-Schönbucher, S.: Konstantin D. Bal'mont. Parallelen zu Afanasij A. Fet. Symbolismus und Impressionismus. Frankfurt a.M. 1975.
- Amert, S.: In a Shattered Mirror. The Later Poetry of Anna Akhmatova. Stanford 1992.
- Bachelard, G.: Poetik des Raumes. 6. Aufl. Frankfurt a.M. 2001.
- Bal'mont, K.: Stichotvorenija. L. 1969. [=BPBS].  
 Bal'mont, K.: Sobr. Soč. v 2-ch tt. T. I. M. 1994.  
 Bal'mont, K.: „Ėlementarnye slova o simboličeskoj poëzii“, in: Džimbinov, S. (sost.): Literaturnye manifesty ot simbolizma do našich dneĭ. M. 2000. S. 47-57.
- Banjanin, M.: “The Female Flâneur: Elena Guro in Petersburg”, in: Australian Slavonic and East European studies 11, 1-2, 1997. S. 47-66.  
 Banjanin, M.: “Elena Guro: From the City's ‘Junkyard’ of Images to a Poetics of Nature”, in: Baschmakoff, N. et al. (eds.): Škola organičeskogo iskusstva v ruskom modernizme 1 (= Studia Slavica Finlandensia. Tomus XVI/1) Helsinki 1999. S. 43-62.
- Bartlett, R.: Wagner and Russia. Cambridge 1995.
- Baschmakoff, N.: ””Nad krajnej prizyvnoj polosoj...’ Mestnost’ i prostranstvo v tvorčestve Eleny Guro”, in: Studia Slavica Finlandensia. Tomus IV. Helsinki 1987. S.1-34.
- Baschmakoff, N.: Russen in Finnland, in: Alho, O. (Hrsg.): Kulturlexikon Finnland. Helsinki 1998. S. 261-263.
- Baschmakoff, N./  
 Leinonen, M.: Russian Life in Finland 1917-1939: A local and oral history. Helsinki 2001. (= Studia Slavica Finlandensia, Tomus XVIII).
- Bašmakova, N.: ”Tišina i molčanie. Elena Guro v finskom pejzaže”, in: Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia. Tomus IV. Tartu 1995. S.233-243.

- Bassin, M.: Asia, in: Rzhnevsky, N. (ed.): The Cambridge Companion to Modern Russian Culture. Cambridge 1998. S. 57-84.
- Belyj, A.: Četyre simfonii. Die vier Symphonien. München 1971. (= Slavische Propyläen Bd. 39).
- Belyj, A.: Na rubeže dvuch stoletij. M. 1989.
- Belyj, A.: Sobr. Soč..Stichotvorenija i poëmy. M. 1994.
- Bennett, V.: „Esthetic Theories from The Birth of Tragedy in Andrej Bely’s Critical Articles 1904-1908“, in: Rosenthal, B.G. (ed.): Nietzsche in Russia. Princeton 1976. S. 161-179.
- Blok, A.: Sobr. Soč. v 8i tt. T. I: Stichotvorenija 1897-1904. M./L. 1960.
- Blok, A.: Pol. Sobr. Soč. i Pis. v 20-i tt. T. I: Stichotvorenija. Kniga pervaja (1898-1904). M. 1997.
- Boccignone, M.: Der Norden ist äußerste Grenze: der Norden ist jenseits der Alpen. Poetische Bilder des Nordens von Petracca bis Tasso. Berlin 2004.
- Bodin, P.-A.: „Karelska näset som möteplats för nordiskt och ryskt“, in: Nilsson, N. Å./ Carlsson, S. (eds.): Sverige och Petersburg. Vitterhetsakademiens symposium 27-28 april 1987. Kungl. Vitterhets, Historie och Antikvitetsakademiens Konferenser 20. Stockholm 1989. S. 25-40.
- Boele, O.: The North in Russian Romantic Literature. Groningen 1996.
- Bonds, M.E.: After Beethoven. Imperatives of Originality in the Symphony. Cambridge 1996.
- Brjusov, V.: Sobr. Soč. v 7-i tt. T I: Stichotvorenija. Poëmy. 1892-1909. M. 1973.
- Brjusov, V.: „Ključ i tajn“, in: Džimbinov, S. (sost.): Literaturnye manifesty ot simvolizma do našich dnei. M. 2000. S. 57-61.
- Broyde, S.: Osip Mandel’shtam and His Time. A Commentary in the Themes of War and Revolution in the Poetry 1913-1923. Cambridge/ London 1975.
- Bruckner, K./ Sohns, Ch.: Buddhismus-Handbuch für Praktizierende im Westen. Geschichte, Lehre und Praxis – Feste, Rituale und Feiertage. Bern 2003.
- Bunina, S.: Poëty marginal’nogo soznaniia v russkoj literature načala XX veka. (M. Vološin, E. Guro, E. Kuz’miina-Karavaeva. M. 2005).
- Büttner, R.: „Karelia and the Epic of Kalevala: A Mythical Finnish Landscape“, in: Dies./Peltz, J. (eds.): Mythical Landscapes Then and Now. Yerevan 2006. S.114-122.



- Cadenbach, R.: 5. Symphonie, c-moll, op. 67, in: Riethmüller, A. (Hrsg.): Beethoven, Interpretationen seiner Werke I. Laaber 1994. S. 486-502.
- Cavanagh, C.: Osip Mandel'stam and the Modernist Creation of Tradition. Princeton (NJ) 1995.
- Dobringer, E.: Der Literaturkritiker R.V. Ivanov-Razumnik und seine Konzeption des Skythentums. München 1991.
- Docenko, S.: Problemy poetiki A. M. Remizova. Avtobiografizm kak konstruktivnyj princip tvorčestva. Tallinn 2000.
- Doherty, J.: The Acmeist Movement in Russian Poetry. Culture and the Word. Oxford 1995.
- Dostoevskij, F.: Pol. Sobr. Soč. v 30-i tt. T. II: Povesti i rasskazy 1848-1859. L. 1972.
- Dostojewski, F.: Der Doppelgänger. Frühe Romane und Erzählungen. München, Zürich 1961.
- Drehse, V./ Sparn, W.: „Die Moderne: Kulturkrise und Konstruktionsgeist“, in: Dies. (Hrsg.): vom Weltbildwandel zur Weltanschauungsanalyse. Krisenwahrnehmung und Krisenbewältigung um 1900. Berlin 1996. S. 11-29.
- Drost, W. (Hrsg.): Fortschrittsglaube und Dekadenzbewusstsein im Europa des 19. Jahrhunderts. Literatur – Kunst – Kulturgeschichte. Heidelberg 1986.
- Dubovnikov, A./ Trifonov, N. (red.): Valerij Brjusov. Literaturnoe nasledstvo, T. 85. M. 1976.
- Dutli, R.: Notizen, in: Mandelstam, O.: Der Stein. Frühe Gedichte 1908-1915. Hrsg. und übertr. von R. Dutli. Zürich 1988.
- Dyserinck, H.: Komparatistik. Eine Einführung. 1. Aufl. Bonn 1977.
- Ebert, Ch.: Symbolismus in Rußland. Zur Romanprosa Sologub's, Remisows, Belys. Berlin 1988.
- Ebert, Ch.: „Vjačeslav Ivanovs „Turm“ – Experiment einer neuen Kultur- und Theaterauffassung“, in: Zeitschrift für Slavistik, Vol. 36,2, 1991. S. 160-168.
- Ebert, Ch.: „Die französische Moderne in der symbolistischen Zeitschrift „Vesy““, in: Dies./ Sändig, B. (Hrsg.): Franzosen und Russen. Linien eines kulturellen Dialogs. Berlin 2001. [= Ost-West-Diskurse, 2] S. 27-40.
- Ekonen, K./ Hellman, B.: „Aleksandr Kuprin and Finland“, in: Studia Slavica Finlandensia. Tomus VIII. Helsinki 1991. S. 27-97.

- Éllis: Russkie simvolisty. Konstantin Bal'mont, Valerij Brjusov, Andrej Belyj. Tomsk 1996.
- Erdmann-Pandžić, E.: „Poëma bez geroja“ von Anna A. Achmatova. Variantenedition und Interpretation von Symbolstrukturen. Köln/ Wien 1987.
- Fink, G.-L.: „Diskriminierung und Rehabilitierung des Nordens im Spiegel der Klimatheorie“, in: Arndt, A. u.a. (Hrsg.): Imagologie des Nordens. Kulturelle Konstruktionen von Nördlichkeit in interdisziplinärer Perspektive. Frankfurt a.M. u.a. 2004. S. 45-107.
- Foucault, M.: „Andere Räume“, in: Barck, K. u.a. (Hrsg.): Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Essais. Leipzig 1993. S. 34-47.
- Frank, S.: „Überlegungen zum Ansatz einer Historische Geokulturologie“, in: Zeit-Räume = Wiener Slawistischer Almanach 49, 2003. S.55-74.
- Franz, N.: Norden, in: Ders.: (Hrsg.): Lexikon der russischen Kultur. Darmstadt 2002. S. 322.
- Fülberth, A./ Ferretti, V./ Meier, A.: „Zu diesem Band“, in: Dies. (Hrsg.): Nördlichkeit – Romantik – Erhabenheit: Apperzeptionen der Nord/Süd-Differenz (1750-2000). Frankfurt a.M. u.a. 2007. S. 7-13.
- Gogol', N.: Sobr. chudožestvennych proizvedenij v 5-i tt. T. III: Povesti. M. 1960.
- Gölz, Ch.: „Achmatova-Achamoth. Ein weiblicher Kurationsmythos am Beispiel von „Uedinenie““, in: Dies./ Otto, A./ Vogt, R. (Hrsg.): Romantik – Moderne – Postmoderne. Beiträge zum ersten Kolloquium des Jungen Forums Slavistische Literaturwissenschaft Hamburg 1996. Frankfurt a.M. u.a. 1998. S. 174-198.
- Gölz, Ch.: Anna Achmatova. Spiegelungen und Spekulationen. Frankfurt a.M. u.a. 2000.
- Göttsch-Elten, S.: „Populäre Bilder vom Norden im 19. und 20. Jahrhundert“, in: Engel-Braunschmidt, A. u.a. (Hrsg.): Ultima Thule. Bilder des Nordens von der Antike bis zur Gegenwart. Frankfurt a.M. u.a. 2001. S.123-143.
- Gračeva, A.: „Revoljucioner Aleksej Remizov: Mif i real'nost'“, in: Lica. Biografičeskij al'manach. Vol. 3. M./ SPb. 1993. S. 419-447.
- Grin, I.: Vystavka v Stokgol'me 1897g. Pis'ma turista. SPb. 1897.

- Grossman, J.D.: Valery Bryusov and the Riddle of Russian Decadence. Berkeley, Los Angeles/ London 1985.
- Groys, B.: Die Erfindung Rußlands. München 1995.
- Grübel, R.: Literaturaxiologie. Zur Theorie und Geschichte des ästhetischen Wertes in slavischen Literaturen. Wiesbaden 2001. [= Opera Slavica, Neue Folge 40].
- Gubar, S.: „Sapphistries“, in: Greene, E. (ed.): Re-Reading Sappho. Reception and Transmission. Berkeley, Los Angeles/ London 1996. S. 199-217.
- Gumilev, N.: Pol. Sobr. Soč. v 10-i tt. T. I: Stichotvorenija. Poëmy. 1902-1910. M. 1998.
- Gumilev, N.: Pol. Sobr. Soč. v 10-i tt. T. IV: Stichotvorenija. Poëmy. 1918-1921. M. 2001.
- Gumilev, N.: Pol. Sobr. Soč. v 10-i tt. T. VIII: Pis'ma. M. 2007.
- Guntermann, I.: Mysterium Melancholie. Studien zum Werk Innokentij Annenskij. Köln 2001.
- Gur'janova, N.: „Remizov i ‚budetljane‘“, in: Gračeva, A. (red.): Aleksej Remizov. Issledovanija i materialy. SPb. 1994. S. 142-150.
- Guro, E./ Kručenyh, A./ Chlebnikov, V.: Troe. SPb. 1913.
- Guro, E.: Iz zapisnyh knížek (1908-1913). SPb 1997.
- Guro, E.: Nebesnye verbljužata. Izbrannoe. SPb 2002.
- Hämäläinen, V.: „Die russische Sommerhausbesiedlung auf der Karelischen Landenge am Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts“, in: Jahrbücher für die Geschichte Osteuropas 34, 1986. S. 518-538.
- Hansen Löve, K.: The Evolution of Space in Russian Literature. A Spatial Reading of 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> Century Narrative Literature. Amsterdam/ Atlanta 1994. (= Studies in Slavic Literature and Poetics 22).
- Hansen-Löve, A.: Der russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive. Bd. I. Wien 1989.
- Hansen-Löve, A.: Der russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive. II. Band: Mythopoetischer Symbolismus. 1. Kosmische Symbolik. Wien 1998.
- Harris, J.G.: Acmeism, in: Terras, V. (ed.): Handbook of Russian Literature. New Haven et al 1985. S. 5-8.
- Hart, P.: The West, in: Rzhevsky, N. (ed.): The Cambridge Companion to Modern Russian Culture. Cambridge 1998. S. 85-102.

- Hausbacher, E.: Das verlorene Paradies, in: Dies. (Hrsg.): *Apropos Elena Guro*. Frankfurt a.M. 1997. S. 7-35.
- Hellman, B.: "Osip Mandelstam and Finland", in: *Studia Helsingiensia* 16; *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia* V: Modernizm i postmodernizm v ruskoj literature i kul'ture. Helsinki 1996. S. 273-287.
- Hellman, B.: „On Ivan Konevskoi's Finnish Roots“, in: Baschmakoff, N., u.a. (Hrsg.): *Aspekta. Slavica Tampereusia* V. Tampere 1996. S. 95-100.
- Henningsen, B.: „Der Norden: Eine Erfindung. Das europäische Projekt einer regionalen Identität“, in: Ders. (Hrsg.): *Das Projekt Norden. Essays zur Konstruktion einer europäischen Region*. Berlin 2002. [= *Wahlverwandschaft – Der Norden und Deutschland. Essays zu einer europäischen Begegnungsgeschichte* hrsg. von B. Henningsen, Bd. 9]. S.17-36.
- Henseler, D.: „Der ‚Komarovo-Text‘: Anna Achmatovas späte (Re)Konstruktion des Nordens“, in: Arndt, A. u.a. (Hrsg.): *Imagologie des Nordens. Kulturelle Konstruktionen von Nördlichkeit in interdisziplinärer Perspektive*. Frankfurt a.M. u.a. 2004 [2004a]. S. 221-235.
- Henseler, D.: *Texte in Bewegung. Anna Achmatovas Spätwerk*. Frankfurt a.M. u.a. 2004 [2004b].
- Herder, J. G.: *Werke in zehn Bänden. Bd. 10: Adrastea (Auswahl)*. Frankfurt a.M. 2000.
- Herlth, J.: *Ein Sänger gebrochener Linien*. Köln u.a. 2004.
- Hesse, P.: *Mythologie in moderner Lyrik: Osip Ė. Mandel'stam vor dem Hintergrund des ‚Silbernen Zeitalters‘*. Bern u.a. 1989.
- Hoffman, S.: „Scythian Theory and Literature, 1917-1924“, in: Nilsson, N.Å. (ed.): *Art, Society, Revolution. Russia 1917-1924*. Stockholm 1979. S. 138-164.
- Ićin, K./ Jovanović, M.: „Findljandija“ Eleny Guro: popytka interpretacii sjužeta“, in: *Slavia*, Vol. 62,2 1992. S. 154-166.
- Ingold, F. Ph.: *Der große Bruch. Russland im Epochenjahr 1913. Kultur, Gesellschaft, Politik*. München 2000.
- Isakov, S.: „Russkie pisateil i Ėstonija“, in: Ders. (sost.): *Ėstonija v proizvedenijach russkich pisatelej XVIII – načala XX veka. Antologija*. Tallinn 2001. S. 3-38.
- Isakov, S.: „O ruskoj literature v Ėstonii 1918-1940 gg.“, in: Ders. (sost.): *Russkaja ėmigracija i russkie pisateli Ėstonii 1918-1940 gg. Antologija*. Tallinn 2002. S. 5-27.

- Jakobson, R.: „Shifters, verbal categories, and the Russian verb”, in: Ders.: Selected Writings II: World and Language. The Hague/ Paris 1971. S. 130-147.
- Jobst, K.: „The Crimea as a Mythical Russian Landscape (from the 18th Century to the First World War)“, in: Büttner, R./ Peltz, J. (eds.): Mythical Landscapes Then and Now. Yerevan 2006. 2006. S. 78-91.
- Jobst, K.: Die Perle des Imperiums. Der Krim-Diskurs im Zarenreich. Konstanz 2007.
- Kalina-Levine, V.: „Through the Eyes of a Child: The Artistic Vision of Elena Guro“, in: Slavic and East European Journal, Vol. 25,2, 1981. S. 30-43.
- Käppel, L.: „Bilder des Nordens im frühen antiken Griechenland”, in: Engel-Braunschmidt, A. u.a. (Hrsg.): Ultima Thule. Bilder des Nordens von der Antike bis zur Gegenwart. Frankfurt a.M. u.a. 2001. S. 11-27.
- Katharina die Große/  
Voltaire: Monsieur – Madame. Der Briefwechsel zwischen der Zarin und dem Philosophen. Übers., hrsg. und mit einer Einf. von H. Schumann. Zürich 1991.
- Kiparsky, V.: Norden i den ryska skönlitteraturen. Stockholm 1947.
- Kiseleva, L.: „Ju. M. Lotman: ot istorii literatury k semiotike kul'tury (o granicah lotmanovskoj semiosfery)“, in: Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia. Tomus VI. Tartu 1998. S. 9-21.
- Kliemann, H.: ”Ett mångfaldigt begrepp. August Ludwig Schölzers konstruktion av Norden”, in: Historisk Tidskrift för Finland 3, 2002. S. 315-336.
- Kliemann, H.: Koordinaten des Nordens. Wissenschaftliche Konstruktionen einer europäischen Region 1770-1850. Berlin 2005.
- Kloiber, R.: Handbuch der klassischen und romantischen Symphonie. Wiesbaden 1964.
- Korobejnikova, O.: „Leksiko-semantičeskie povtory v strukture chudožestvennogo teksta (rannie ‚romany‘ A.M. Remizova)“, in: Kovtun, L./ Pocebnja, D. (red.): Slovo-upotreblenie i stil' pisatelja. SPb 1995. S. 148-159.
- Kostjuk, V.: Poëzija i proza Eleny Guro: k probleme tvorčeskoj individual'nosti. SPb. 2005.
- Kovač, A.: Andrej Belyj: The ‚Symphonies‘ (1898-1908). A Re-Evaluation of the Aesthetic-Philosophical Heritage. Frankfurt a.M./ München/ Bern 1976.

- Kravcova, I.: „„Severnye èlegii’ Anny Achmatovoj (Opyt interpretacii celogo)“, in: Russian Literature, Vol. XXX, 1991. S. 303-315.
- Krejd, V.: „Primečanie“, in: Ders. (red.-sost.): Nikolaj Gumilev v vospominanijach sovremennikov. Pariž/ N’ju-Jork 1989. S. 260f.
- Kruus, R.: ”Ob ’èstonskom’ periode Igorja Severjanina“, in: Sapogov, S. (red.): O Igore Severjanine. Čerepovec 1987. S. 11-14.
- Kusmina, J.: Anna Achmatova. Ein Leben im Unbehausten. Hamburg 1995.
- Lachmann, R.: Gedächtnis und Literatur: Intertextualität in der russischen Moderne. Frankfurt a.M. 1990.
- Langer, G.: Kunst – Wissenschaft – Utopie. Die „Überwindung der Kulturkrise“ bei V. Ivanov, A. Blok, A. Belyj und V. Chlebnikov. Frankfurt a.M. 1990.
- Lauer, R.: Geschichte der russischen Literatur. Von 1700 bis zu Gegenwart. München 2000.
- Lauwers, L.: Igor’-Severjanin. His Life and Work. The Formal Aspects of his Poetry. Leuven 1993.
- Lavrov, A.: „U istokov tvorčestva Andreja Belogo („Simfonii’“)“, in: Belyj, A.: Simfonii. L. 1991. S. 5-34.
- Lavrov, A.: „Andrei Bely and the Argonauts’ Mythmaking“, in: Paperno, I./ Grossman, J. (eds.): Creating Life. The Aesthetic Utopia of Russian Modernism. Stanford 1994. S. 83-121.
- Lavrov, A.: Andrej Belyj v 1900-e gody. Žizn’ i literaturnaja dejatel’nost’. M. 1995.
- Leerssen, J.: „The Rhetoric of National Character: A Programmatic Survey“, in: Poetics Today 21,2, Summer 2000. S. 267-292.
- Leibniz, G.W.: An Urbich vom 3.I.1708 [nach: Guerrier, W.: Leibniz in seinen Beziehungen zu Russland und Peter dem Großen. 2. Teil. SPb./ Leipzig 1873. S. 75f.], in: Tschizewskij, D./ Groh, D. (Hrsg.): Europa und Rußland. Texte zum Problem des westeuropäischen und russischen Selbstverständnis. Darmstadt 1959. S. 15.
- Lemberg, H.: „Zur Entstehung des Osteuropabegriffs im 19. Jahrhundert. Vom ‚Norden’ zum ‚Osten’ Europas“, in: Jahrbücher für Geschichte Osteuropas 33, 1985. S. 48-91.
- Lettenbauer, W.: „Russische Romantik“, in: Behler, E. (Hrsg.): Die Europäische Romantik. Frankfurt a.M. 1972. S. 524-567.
- Levin, Ju.: Ossian v russkoj literature. L. 1980.

- Lichačev, D.: „*O russoj intelligencii*. Pis'mo k redakciju“, in: *Novij mir*, 2. 1993. S. 3-9.
- Ljunggren, A./ Gourianova, N. (eds.): Elena Guro. *Selected Writings From the Archives*. Stockholm 1995.
- Ljunggren, A./ Nilsson, N.Å.: Elena Guro's Diary. Introduction, in: Dies. (eds.): Elena Guro. *Selected Prose and Poetry*. Stockholm 1988. S. 19-23.
- Lotman, Ju.: Struktura chudožestvennogo teksta. M. 1970.
- Lotman, Ju.: „Problema chudožestvennogo prostranstva v proze Gogolja“, in: Ders.: *Izbrannye stat'i v 3 tt. Tom I: Stat'i po semiotike i tipologii kul'tury*. Tallinn 1992. S. 413-447.
- Lotman, Ju.: Die Struktur literarischer Texte. 4. unv. Aufl. 1993. München 1993.
- Lotman, Ju.: Vnutri mysljaščich mirov. Čelovek. Tekst. Semiosfera. Istorija. M. 1996.
- Lovell, S.: *Summerfolk. A History of the Russian Dacha 1710-2000*. Ithaca/ London 2003.
- Lüdeke, R.: „Einleitung [in das Kapitel ‚Ästhetische Räume‘]“, in: Dünne, J./ Günzel, S. (Hrsg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a.M. 2006. S. 449-469.
- Majakovskij, V.: Pol. Sobr. Soč. v 13-i tt. T.I: 1912-1917.M. 1955.
- Majakovskij, V.: Pol. Sobr. Soč. v 13-i tt. T. II: 1917-1921. M. 1956.
- Majakowski, W.: Werke. Prosa. Autobiographie, Reiseskizzen, Briefe. Bd. IV: I. Frankfurt a.M. 1980.
- Mandel'stam, O.: Sobr. Soč. v 4-ch tt. T. II: Stichi i proza 1921-1929. M. 1993 [1993a].
- Mandel'stam, O.: Sobr. Soč. v 4-ch tt. T. I: Stichi i proza. 1906-1921. M. 1993 [1993b].
- Mandel'stam, O.: Sobr. Soč. v 4-ch tt. T. III: Stichi i proza. 1930-1937. M. 1994.
- Mandel'stam, O.: „Utro Akmeizma“, in: Džimbinov, S. (sost.): *Literaturnye manifesty ot simvolizma do našich dnei*. M. 2000. S. 130-135.
- Mandelstam, O.: Das Rauschen der Zeit. Gesammelte ‚autobiographische‘ Prosa der 20er Jahre. Hrsg. und übers. von R. Dutli. Frankfurt a.M. 1994.
- Mandelstam, O.: Tristia. Gedichte 1916-1925. Hrsg. und übertr. von R. Dutli. Frankfurt a.M. 1996.
- Markov, V.: Kommentar zu den Dichtungen von K. D. Bal'mont 1890-1910. Köln/ Wien 1988.

- Merežkovskij, D.: „O pričinah upadka i o novych tečenijach sovremennoj russkoj literatury“, in: Džimbinov, S. (sost.): Literaturnye manifesty ot simvolizma do našich dnei. M. 2000. S. 37-45.
- Meyer, T.: „Nietzsche als Paradigma der Moderne“, in: Piechotta, H.-J. u.a. (Hrsg.): Die literarische Moderne in Europa. Bd. I: Erscheinungsformen literarischer Prosa um die Jahrhundertwende. Opladen 1994. S. 136-170.
- Michajlova, M.: Čulkov, in: Nikolaev, P.A. (red./sost.): Russkie Pisateli 20 veka. Biografičeskij slovar'. M. 2000. S.752f.
- Minc, Z.: Lirika Aleksandra Bloka: 1898-1906. Tartu 1965.
- Minc, Z.: „O pervom tome liriki Bloka [1984]“, in: Blok, A.: Pol. Sobr. Soč. i Pis. V 20-i tt. T. I: Stichotvorenija. Kniga pervaja (1898-1904). M. 1997. S. 394-414.
- Minc, Z.: „Blok i russkij simvolizm“, in: Dies.: Blok i russkij simvolizm. Izbrannye trudy v trech knigach. II: Aleksandr Blok i russkie pisateli. SPb. 2000. S. 456-537.
- Nag, M.: Ibsen i russisk åndsliv. Oslo 1967.
- Nag, M.: Hamsun i russisk åndsliv. Oslo 1969.
- Nikolajeva, M.: När Sverige erövrade Ryssland. En studie i kulturernas samspel. Stockholm/ Stehag 1996.
- Nilsson, N.Å.: Ibsen in Russland. Stockholm 1958.
- Nilsson, N.Å.: „Admiraltejtvo“, in: Ders.: Osip Mandel'stam. Five Poems. Stockholm 1974. S. 9-22.
- Nilsson, N.Å.: „Mandel'stam and the Revolution“, in: Ders. (ed.): Art, Society, Revolution. Russia 1917-1924. Stockholm 1979. S. 165-178.
- Nilsson, N.Å.: „Russia and the Myth of the North: The Modernist Response“, in: Russian Literature XXI, 1987. S. 125-140.
- Nilsson, N.Å. : „Elena Guro. An Introduction“, in: Ljunggren, A./ Ders. (eds.): Elena Guro. Selected Prose and Poetry. Stockholm 1988. S. 8-18.
- Nolte, B.: „Atelierbesuch Sophie Calle“, in: Die Zeit. Magazin. Leben. Nr. 26, 2008. S. 39f.
- Nünning, A./  
Nünning, V. (Hrsg.): Konzepte der Kulturwissenschaften. Theoretische Grundlagen – Ansätze – Perspektiven. Stuttgart/ Weimar 2003.
- Pachmuss, T.: Russian Literature in the Baltic between the World Wars. Columbus 1988.
- Panova, L.: „Mir', „Prostranstvo', „Vremja' v poëzii Osipa Mandel'stama. M. 2003.



- Paperno, I.: „The Meaning of Art: Symbolist Theories“, in: Dies./ Grossman, J. (eds): *Creating Life. The Aesthetic Utopia of Russian Modernism*. Stanford 1994. S. 13-23.
- Parker, H.N.: „Sappho Schoolmistress“, in: Greene, E. (ed.): *Re-Reading Sappho. Reception and Transmission*. Berkeley/ Los Angeles/ London 1996. S. 146-183.
- Pavlovskij, A.: „O tvorčestve Nikolaja Gumileva i problema ego izučenija“, in: El'zon, M./ Groznova, N. (sost.): *Nikolaj Gumilev. Issledovanija i materialy, bibliografija*. SPb. 1994. S. 3-30.
- Peterson, R.: *A History of Russian Symbolism*. Amsterdam/Philadelphia 1993.
- Petrov, V.: „Igor' Severjanin: 'Svoe' i 'Čužoe' – Rossija i Èstonija“, in: Pivoev, V. et al (red.): „Svoe“ i „Čužoe“ v kul'ture narodov evropejskogo severa. *Materialy 4-j meždunarodnoj naučnoj konferencii*. Petrozavodsk 2003. S. 77-81.
- Petrova, N.: „Sever i jug v poëzii O. Mandel'stama“, in: [ohne Hrsg.] *Severnyj tekst v ruskoj kul'ture. Materialy meždunarodnoj konferencii, Severodvinsk 25-27 ijunja 2003*. Archangel'sk 2003. S. 80-86.
- Povelichina, A.: „Pis'ma Eleny Guro V.G. Malachievoj-Mirovič“, in: Dies. (sost.): *Elena Guro. Poët i chudožnik. 1877-1913. Živopis', grafika, rukopisi, knigi. Katalog vystavki*. SPb. 1994. S. 36-44.
- Puškin, A.: *Pol. Sobr. Soč. v 10-i tt. T. IV: Poëmy i skazki*. M./L. 1950.
- Pyman, A.: *The Life of Aleksandr Blok. Vol. I: The Distant Thunder 1880-1908*. Oxford et al. 1979.
- Pyman, A.: *A history of Russian Symbolism*. Cambridge 1994.
- Raudar, M.: „Obrazy severa i severnoj kul'tury v tvorčestve Anny Achmatovoj (Ibsen i Achmatova)“, in: *Skandinavskij sbornik XXVI*. Tallinn 1981. S. 208-225.
- Raudar, M.: „Sever i Skandinavija v lirike A. Bloka“, in: *Skandinavskij sbornik XXVII*. Tallinn 1982. S. 182-199.
- Raudar, M.: „Sever i Skandinavija v poëtičeskom tvorčestve I.A. Bunina“, in: *Skandinavskij sbornik XXVIII*. Tallinn 1983. S.94-108.
- Raudar, M.: „Obrazy severa v lirike V. Brjusova“, in: *Skandinavskij sbornik XXXIII*. Tallinn 1988. S.146-167.
- Remisow, A.: *Schwester im Kreuz. Erzählungen und ein Roman*. Berlin 1982.
- Remizov, A.: *Rasskazy II. (Časy i dr.). Nachdruck von Band 2 der gesammelten Werke Petersburg 1910-1912*. München 1971. [Slavische Propyläen Bd. 83].

- Remizov, A.: Avtobiografija, in: Gračeva, A.M.: Revoljucioner Aleksej Remizov: Mif i real'nost', in: Lica. Biografičeskij al'manach. Vol. 3. M./ SPb. 1993. S. 419-447.
- Rosenthal, Ch.: „Primitivism in Remizov. Early Short Works (1900-1903)“, in: Slobin, G. (ed.): Aleksej Remizov – Approaches to a Protean Writer. Columbus 1987. S. 195-205.
- Rozanov, Ju.: “Severnyj maršrut Alekseja Remizova: Poëzija i pravda”, in: [ohne Hrsg.] Severnyj tekst v russkoj kul'ture. Materialy meždunarodnoj konferencii, Severodvinsk 25-27 ijunja 2003. Archangel'sk 2003. S. 71-76.
- Rubins, M.: „Plastičeskaja radost' krasoty'. Ėkfrazis v tvorčestve akmeistov i evroprejskaja tradicija. SPb. 2003.
- Rühling, L.: „Bilder vom Norden. Imagines, Stereotype und ihre Funktion“, in: Arndt, A. u.a. (Hrsg.): Imagologie des Nordens. Kulturelle Konstruktionen von Nördlichkeit in interdisziplinärer Perspektive. Frankfurt a.M. u.a. 2004. S. 279-300.
- Šalamov, V.: Kolymskie rasskazy. London 1978.
- Schalamow, W.: Durch den Schnee. Erzählungen aus Kolyma I. Berlin 2007.
- Šarypkin, D.: „Blok i Ibsen“, in: Skandinavskij sbornik VI, 1963. S. 159-173.
- Šarypkin, D.: ”Skandinavskaja tema v russkoj romantičeskoj literature”, in: Alekseev, M. (sost.): Rannie romantičeskie vejanija (Iz istorii meždunarodnyh svjazej russkoj literatury). L. 1972. S. 96-167.
- Šarypkin, D.: Skandinavskaja literatura v Rossii. L. 1980.
- Schahadat, Sch.: „Das Leben zur Kunst machen“, in: Dies. (Hrsg.): Lebenskunst-Kunstleben: Žiznetvorčestvo v russkoj kul'ture XVIII-XX vv. München 1998. S. 15-47.
- Schalamow, W.: *siehe* Šalamov, V.
- Schlözer, A.L.: Allgemeine Nordische Geschichte. Aus den neuesten und besten Nordischen Schriftstellern und nach eigenen Untersuchungen beschrieben, und als eine geographische und historische Einleitung zur richtigen Kenntnis aller Skandinavischen, Finnischen, Slavischen, Lettischen und Sibirischen Völker, besonders in alten und mittleren Zeiten. Halle 1771.
- Schmidt, A.: Valerij Brjusovs Beitrag zu Literaturtheorie. Aus der Geschichte des russischen Symbolismus. München 1963.
- Schneider, H.: Der frühe Bal'mont. Untersuchungen zu seiner Metaphorik. München 1970 (=Forum Slavicum Bd. 16).
- Severjanin, I.: Victoria regia. M. 1916.
- Severjanin, I.: Pühajõgi Ėstljandskie poëzy. Jur'ev 1919.

- Severjanin, I.: Mirrèlija. Novye poëzy. T. 7. Berlin 1922.
- Severjanin, I.: Gromokipjaščij kubok. Ananasy v šampanskem. Solovej. Klassičeskie rozy. M. 2004.
- Shane, A.: „A prisoner of fate: Remizov’s short fiction“, in: Russian Literature Triquarterly, No. 4. 1972. S. 303- 318.
- Shane, A.: „Rhythm Without Rhyme: The Poetry of Aleksej Remizov“, in: Slobin, G. (ed.): Aleksej Remizov – Approaches to a Protean Writer. Columbus 1987. S. 217-236.
- Shields, R.: Places on the margin. Alternative geographies of modernity. London/ New York 1991.
- Sihvo, H.: ”Summer House Settlements on the Karelian Isthmus as Described in Literature” in: Studia Slavica Finlandensia. Tomus XVI/ 2. Helsinki 1999. S. 236-248.
- Slobin, G.: Remizov’s Fictions, 1900-1921. DeKalb 1991.
- Soerensen, Ø./ Stråth, B.: ”Introduction: The Cultural Construction of Norden”, in: Dies. (eds): The Cultural Construction of Norden. Oslo 1997. S. 1-24.
- Soetbeer, C.: Balzacs *Séraphîta* und die Konstruktion des Nordens im Modus der romantischen Phantastik. Frankfurt a.M. u.a. 2003.
- Sojni, E.: Russkaja poëzija načala XX veka i Finljandija. Petrozavodsk 1991.
- Sojni, E.: Russko-finskie literaturnye svjazi načala XX veka. Petrozavodsk 1998.
- Solov’ev, V.: Stichotvorenija i šutočnye p’esy. L. 1974. [=BPBS].
- Spivak, M.: Andrej Belyj. Mistik i sovetskij pisatel’. M. 2006.
- Stadius, P.: „Der Norden des Südens: Von Bildern und Legenden zu Stereotypen und Modellen“, in: Henningsen, (Hrsg.): Das Projekt Norden. Essays zur Konstruktion einer europäischen Region. Berlin 2002. [= Wahlverwandschaft – Der Norden und Deutschland. Essays zu einer europäischen Begegnungsgeschichte hrsg. von B. Henningsen, Bd. 9]. S. 79-102.
- Stepun, F.: Mystische Weltanschauung. Fünf Gestalten des russischen Symbolismus. München 1964.
- Stroganova, I.: Chudožestvennyj mir „Šarmanki“ Eleny Guro v kontekste filosofsko-ëstetičeskich iskanij serebrjanogo veka. M. 2004.
- Struk, D.: „The Great Escape: Principal Themes in Valerij Brjusov’s Poetry“, in: Slavic and East European Journal, Vol. 12,4, 1968. S. 407-423.

- Struve, N.: Osip Mandel'stam. London 1988.
- Suni, T.: „K voprosu o finljandskich otnošenijach Osipa Mandel'stama: Stichotvorenie ‚O, krasavica Sajma...‘“, in: *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia*. Tomus IV. Tartu 1995. S. 220-232.
- Suni, T.: „O stichotvorenii ‚Finljandija‘ N. Gronsogo: K probleme ‚Finljandskogo teksta russkoj poëzii‘“, in: *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia V: Modernizm i postmodernizm v russkoj literature i kul'ture*. Helsinki 1996. S. 265-272.
- Suni, T.: „Finljandija v tvorčestve S. Gorodeckogo“, in: *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia VI: Problemy granicy v kul'ture*. Tartu 1998. S. 134-154.
- Świerszcz, A.: Die ‚literaische Persönlichkeit‘ von Anna Achmatova. Eine Rekonstruktion. Hamburg 2003.
- Szilard, L.: „O vlijanii ritmiki F. Nicše na ritmiku prozy A. Belogo“, in: *Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungaricae* 19, 1973. S. 289-313.
- Szilard, L.: Russkaja literatura konca XIX – načala XX veka (1890-1917). T. I. Vtoroe izdanie. Budapest 1983.
- Tartakovskij, P.: Russkie poëty i vostok. Bunin. Chlebnikov. Esenin. Taškent 1996.
- Terechina, V./  
Šubnikova-Guseva, N.: „„Sogreet vsech moe bessmert'e...“. O žizni i tvorčestve Igorja Severjanina“, in: Severjanin, I.: *Gromokipjaščij kubok*. Ananasy v šampanskom. Solovej. Klassičeskie rozy. M. 2004. S. 601-644.
- Terras, V.: Poetry of the Silver Age. The Various Voices of Russian Modernism. Dresden/ München 1998.
- Teuber, B.: „*Imaginatio borealis* in einer Topographie der Kultur“, in: Engel-Braunschmidt, A. u.a. (Hrsg.): *Ultima Thule. Bilder des Nordens von der Antike bis zur Gegenwart*. Frankfurt a.M. u.a. 2001. S. 173-201.
- Thiergen, P.: „Die ‚gleichgültige Natur‘. Zu einem Topos in deutscher und russischer Literatur“, in: Manger, K. (Hrsg.): *Die Wirklichkeit der Kunst und das Abenteuer der Interpretation. Festschrift für Horst-Jürgen Gerigk*. Heidelberg 1999. S. 315-334.
- Thun-Hohenstein, F.: „Chronotopoi der ‚Lagerzivilisation‘ in russischen Erinnerungstexten“, in: Kissel, W./ Dies. (Hrsg.): *Exklusion. Chronotopoi der Ausgrenzung in der russischen und polnischen Literatur des 20. Jahrhunderts*. München 2006. S. 181- 200.

- Tichmeneva, T.S.: „Ot sostavitelja“, in: Dies. (sost.): Finskij al'bom. Iz russkoj poëzii načala XIX-XX veka. Jyväskylä 1998. [= Pietari-säätiön julkaisu 4] S. I-III. S. II.
- Tippner, A.: „Zwischen absoluter Grenzenlosigkeit und totaler Disziplinierung. Der Chronotopos des sibirischen Gefängnisses und Lagers bei Dostoevskij, Čechov und Ginzburg“, in: [ohne Hrsg.] Obrazy Sibiri. Konceptualizacija russkogo Severo-Vostoka v kul'turologii. Sibirienbilder. Konzeptualisierungen von Rußlands Nordosten in den Kulturwissenschaften. Irkutsk 2005. S. 134-155.
- Thompson, E.: Symbolism, in: Terras, 1985. S. 460-464.
- Toporov, V.: „Prostranstvo i tekst“, in: Civ'jan, T. (red.): Tekst: semantika i struktura. M. 1983. S. 227-284.
- Toporov, V.: „Mif o voploščennii junosi-syna, ego smerti i voskresenii v tvorčestve Eleny Guro“, in: Ivanov, V. et al (red.): Serebrjanyj vek v Rossii. Izbrannye stat'i. M. 1993. S. 221-260.
- Toporov, V.: „Peterburg i „Peterburgskij tekst russkoj literatury“ (Vvedenie v temu)“, in: Ders.: Peterburgskij tekst russkoj literatury. Izbrannye trudy. SPb. 2003. S. 7-118.
- Tschizewskij, D.: „Andrej Belyjs „Symphonien““, in: Belyj, A.: Četyre simfonii. Die vier Symphonien. München 1971. (= Slavische Propyläen Bd. 39). S. VII-XXV.
- Van Baak, J.: „Visions of the North: Remarks on Russian Literary World-Pictures“, in: Ders. u.a. (eds): Studies in Slavic Literature and Poetics. Vol. XIII. Amsterdam 1988. S.19-43.
- Van Baak, J.: „Northern Cultures': What Could This Mean? About the North as Cultural Concept“, in: Tijdschrift voor Skandinavistik, Vol. 16,2, 1995. S. 11-30.
- Vaškelevič, Ch.: „Aleksij Remizov „V plenu“ (Istoki chudožestvennogo metoda)“, in: Gračeva, A. (red.): Aleksij Remizov. Issledovanija i materialy. SPb. 1994. S. 19-25.
- Volkov, S.: Dialogi s Iosifom Brodskim. Literaturnye biografii. M. 1998.
- Volkov, S.: Istorija kul'tury goroda Sankt-Peterburga s osnovanija do našich dnei. M. 2001.
- von Herberstein, S.: Die Reise zu den Moskowitern, 1526. Hrsg. und eingel. von T. Seifert. München 1966.
- Waenerberg, A.: „Finnische Landschaftsmalerei um 1900 – Politik oder Romantik?“, in: Varpio, Y./ Zadenecka, M. (Hrsg.): Literatur und nationale Identität IV: Landschaft und Territorium. Zur Literatur, Kunst und Geschichte des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts im Ostseeraum: Finnland, Estland, Lettland,

Litauen und Polen. Stockholm 2004. [= Studia Baltica  
Stockholmiensia 25.]. S. 81-102.

Weigel, S.: „Zum ‚topographical turn‘. Kartographie, Topographie und  
Raumkonzepte in den Kulturwissenschaften“, in: KulturPoetik.  
Bd. 2,2, 2000. S.151-165.

Winkelmann, T.: Alltagsmythen vom Norden. Wahrnehmung, Popularisierung  
und Funktionalisierung von Skandinavienbildern im  
bundesdeutschen Modernisierungsprozess. Frankfurt a.M. u.a.  
2006.

Zelle, C.: Die doppelte Ästhetik der Moderne. Revisionen des Schönen  
von Boileau bis Nietzsche. Stuttgart u.a. 1995.

Zink, A.: Andrej Belyjs Rezeption der Philosophie Kants, Nietzsches und  
der Neukantianer. München 1998.

Žirmunskij, V.: Tvorčestvo Anny Achmatovoj. L. 1973.

Zorin, A./ Zorina, I.: “Russia’s Two Nordic Landscapes”, in: Karlsson, S. (ed.): The  
Source of Liberty. The Nordic Contribution to Europe. An  
Anthology. Stockholm 1992. S. 105- 113.

#### Archiv

IRLI-RAN: Guro: Fond 631, No. 60.

#### Internetquelle

[www.uni-kiel.de/borealis/framset.htm](http://www.uni-kiel.de/borealis/framset.htm). (Konzeptpapier I) (Zugriff vom 17.9.2008)

#### Lexika

Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allg. Enzyklopädie der Musik; 21 Bände in zwei  
Teilen, Sachteil in neun Bänden, Personenteil in zwölf Bänden. Sachteil, Bd. 9: Sy-Z. 2.,  
bearb. Ausg.. Kassel 1998.

Katja Wiebe wurde am 13. September 1978 in Celle geboren. Sie studierte von 1998 bis 2004 an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel und an der Staatlichen Universität Irkutsk (Russland) die Fächer Slavische Philologie, Nordische Philologie sowie theoretische Volkswirtschaftslehre. Nach dem Ende des Masterstudiums war sie bis 2006 als wissenschaftliche Assistentin am Institut für Slavistik an der Universität Kiel beschäftigt. Im Rahmen des DFG-geförderten, interdisziplinären Graduiertenkollegs *Imaginatio borealis. Perzeption, Rezeption und Konstruktion des Nordens* (Kiel) entstand bis 2008 die vorliegende Arbeit.